



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO

TELEJORNALISMO: ENTRE O FATO E O ESPETÁCULO
Um olhar sobre o Profissão Repórter

Tainá Bilate de Souza
DRE: 106008405

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação – ECO

TELEJORNALISMO: ENTRE O FATO E O ESPETÁCULO
Um olhar sobre o Profissão Repórter

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

TAINÁ BILATE DE SOUZA

Orientadora: Prof^a. Dra.: Cristina Rego Monteiro da Luz

Rio de Janeiro
2010

SOUZA, Tainá Bilate de.

Telejornalismo: Entre o fato do o espetáculo. Um olhar sobre o Profissão Repórter. Rio de Janeiro, 2010.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2010.

Orientadora: Cristina Rego Monteiro da Luz

1. Telejornalismo. 2. Dramaturgia. 3. Espetáculo 4. Profissão Repórter

I. LUZ, Cristina Rego Monteiro da (Orient.). II. UFRJ/ECO. III. Título.

SOUZA, Tainá Bilate de. **Telejornalismo: entre o fato e o espetáculo**. Um olhar sobre o Profissão Repórter. Orientadora: Cristina Rego Monteiro da Luz. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2010. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente trabalho busca fazer uma análise sobre a tradição espetacular e dramatizada do telejornalismo a partir de um estudo de caso sobre o programa Profissão Repórter. Seguindo uma tendência de valorização da aproximação e identificação do público com o produto jornalístico como forma de fidelizar audiência, elementos típicos da narrativa ficcional ganham destaque, em detrimento dos padrões tradicionais primados pelo telejornalismo. A linguagem jornalística vem sendo alterada ao longo dos anos, de acordo com o surgimento das necessidades de cada mídia e de adequação aos interesses do público, e o programa em análise pode estar sugerindo uma nova abordagem, em que pode ser explícito o envolvimento emocional do repórter e o uso de outras técnicas, antes restritas aos produtos ficcionais. Se antes, uma série de critérios técnicos pesava na definição de uma pauta, agora o potencial *show* de cada fato parece estar tomando conta das decisões na redação do “Profissão Repórter”.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	1
2 HERANÇA DOS MEIOS ANTERIORES.....	5
2.1 TV e unidade social.....	9
2.2 Conceito de drama.....	11
2.3 Tradição sensacional e o espetáculo no telejornalismo	13
3 NARRATIVA DO TELEJORNALISMO.....	19
3.1 Valores-notícia.....	21
3.2 Mito da objetividade.....	24
3.3 Produção e edição	26
4 ESTUDO DE CASO.....	30
4.1 O que é pauta no “Profissão Repórter”?.....	31
4.2 A voz dos repórteres frente à autoridade do Caco Barcellos.....	35
4.3 Bastidores.....	38
4.4 Representação e identidade no Profissão Repórter.....	39
4.5 Montagem e edição.....	43
5 CONCLUSÃO.....	49
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	51

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo busca analisar a linguagem do telejornalismo a partir da observação de que elementos típicos da dramatização estão norteando a narrativa deste formato. Tradicionalmente, os produtos telejornalísticos caracterizaram-se de acordo com a tendência espetacular da TV, mas sempre tentando mostrar ao público um distanciamento e constante busca pela objetividade e imparcialidade.

Para mostrar que elementos tradicionalmente consagrados na linguagem ficcional estão sendo utilizados no telejornalismo, esta pesquisa vai tentar indicar onde eles se materializam no programa “Profissão Repórter”, da TV Globo. O programa apresentado por Caco Barcellos foge aos padrões tradicionais do telejornalismo – não há um âncora, divide-se em apenas dois blocos, uma só pauta é abordada, porém com três casos relacionados, os bastidores se transformam na reportagem e não apenas a notícia, entre outros que serão apresentados. Além desses elementos, o que chama mais atenção no programa e acabou se tornando motivo para o estudo é o fato de os repórteres serem jovens recém-formados e que têm o direito de demonstrar emoções e, claramente, se envolver com cada história contada.

A caracterização dramática do programa poderá ser observada em diversos de seus mecanismos de produção, não apenas pelo tom fortemente emocional contido em sua narrativa, mas principalmente por uma busca pela identificação e representação do público em cada edição.

Esses apelos começam já na seleção das pautas que vão ar – que precisam forçosamente ter o potencial de tocar a maior parcela do público possível. Depois disso, como mencionado, na participação dos repórteres, que aparecem de forma a fazer com que o público se sinta presente na elaboração daquela reportagem: ao passar a imagem da inexperiência e envolvimento com os casos, é como se a audiência se tornasse cúmplice daqueles jovens e desse respaldo para o trabalho deles.

Mas a caracterização dramática também será apontada considerando o conceito aristotélico de drama como imitação da ação. Ao dar ênfase aos depoimentos de personagens para construção da reportagem e selecionar três casos como forma de ilustrar cada pauta, o programa faz um recorte do real e o apresenta como sendo o todo. Os entrevistados representam diante das câmeras para convencer o público sobre suas histórias e, ao mesmo, tempo o programa cria uma representação através da imitação de ações que ocorrem no cotidiano.

Por fim, o *show* ficcional toma forma a partir de mecanismos de edição que vão priorizar a criação de expectativa através de trilhas sonoras, passagens de bloco e cortes no clímax de cada caso, e a estruturação comercial da narrativa, que não prioriza apenas a notícia, mas sim manter o público atento durante os 25 minutos de programa.

Portanto, a nova abordagem proposta pelo “Profissão Repórter” poderia ser encarada como uma tentativa de buscar uma mudança na linguagem do telejornalismo, mesmo que para isso, o programa se valha de técnicas já consagradas para a intervenção nos relatos e identificação do público. E a ideia principal é apontar de que forma os padrões ditos consagrados do telejornalismo estariam se transformando – ainda que de forma mascarada – através deste produto da TV Globo, mesclando os dois produtos de maior audiência da emissora: as telenovelas e os telejornais.

Para isso, no segundo capítulo, uma breve análise vai indicar um histórico do telejornalismo no Brasil e como a linguagem do jornalismo em geral – desde o impresso, passando pelo rádio até chegar a TV e, logo após, a internet – sempre precisou se adequar às demandas do público para manter ou fidelizar uma nova audiência. No entanto, as heranças dos meios antecessores sempre acabam permeando a criação da linguagem subsequente, logo, da mesma forma que muitos eram os escritores que faziam jornal no século XIX, foram os profissionais que saíram das rádios, adaptados aos padrões dramatúrgicos nos quais o meio tinha tradição, que deram os primeiros passos da TV, levando com eles aquela tendência fortemente teatralizada.

Ainda dentro do histórico, a questão sobre o papel da TV como mediadora social vai ser abordada de forma a apontar como o meio e, principalmente, a TV Globo tomaram para si o papel de representar a identidade nacional. O público se habituou a ideia de ver a emissora como uma instância da Justiça, porque de outra forma não tem voz para lutar pelos seus direitos. Com isso, independente da classe social, os telespectadores passam a ver a emissora como seu representante, dando a ela toda a credibilidade necessária para agir como tal.

Para avaliar padrões de dramatização e espetacularização no telejornalismo, ainda dentro do segundo capítulo, o conceito de drama será definido a partir da visão aristotélica. Além disso, uma breve contextualização mostra como o *show* e o sensacional sempre permearam a linguagem do telejornalismo.

O terceiro capítulo vai tratar da narrativa do telejornal e todos os processos que norteiam sua produção. Sobre a narrativa, os diferentes modos de narrar, bem como o encadeamento de sequências que possibilitam o conflito, vão criar a linguagem padrão dos telejornais. Para

tratar da produção, também serão apontados os critérios que levam a uma decisão sobre a pauta, com a análise sobre o que vem sendo valor-notícia para o jornalismo ao longo dos anos.

Ainda dentro deste capítulo, uma discussão que toma conta de todos os estudos acerca do jornalismo e que parece não se esgotar: a reflexão sobre a objetividade. A partir de escolhas subjetivas que permeiam todo o processo de produção, as pretensas objetividade e imparcialidade que os meios tomam para si tornam-se míticas.

Finalmente, os recursos e técnicas utilizados para gravar e editar as reportagens vão ser descortinados, de forma a mostrar detalhadamente todas as possibilidades que tanto repórteres, cinegrafistas e editores têm de forma a levar uma reportagem ao público de acordo com o ponto de vista que julgarem ser o mais apropriado – considerando a linha editorial da empresa.

O penúltimo capítulo, antes da conclusão, vai apresentar um estudo de caso específico sobre o programa “Profissão Repórter”. Nele, a ideia é mostrar de que forma a conceituação teórica proposta nos capítulos anteriores se materializam. Logo, a comprovação da hipótese proposta surge a partir da indicação da presença de elementos que serão pontuados ao longo da pesquisa, e que, em quantidade e juntos, acabam caracterizando o objeto de estudo.

A metodologia usada para o presente trabalho será baseada em uma pesquisa bibliográfica direta, a partir do levantamento de obras de autores consagrados no mundo acadêmico e que de alguma forma contribuem para os estudos sobre telejornalismo. E sob forma indireta, pela pesquisa em dissertações de pós-graduação e artigos. Entre os autores que vão servir como base para o estudo, Muniz Sodré se destaca na análise sobre os modos narrativos, Nelson Traquina aponta os diversos estudos sobre valores-notícia e a pauta jornalística. Iluska Coutinho trata da narrativa dramática no telejornal e Beatriz Becker da representação da identidade nacional pelos telejornais. Além deles, outros diversos autores serão fundamentais para sustentar a hipótese que será apresentada através de uma conceituação teórica.

Dando continuidade a metodologia, o estudo de caso do programa “Profissão Repórter” será feito a partir da análise de dez edições que foram ao ar ao longo dos últimos dez meses. Vale destacar que durante os meses de janeiro, fevereiro e março não há apresentação do programa, portanto, considera-se o período entre abril de 2009 e abril de 2010. As edições foram escolhidas de forma aleatória para que não houvesse uma orientação prévia e de forma alguma direcionada ao estudo. De forma a complementar a pesquisa teórica que o

antecedem, o estudo de caso será dividido de forma a considerar questões que foram analisadas nos capítulos anteriores, a título de comprovação.

Por fim, duas entrevistas serão apresentadas como forma de ilustração sobre determinadas ações do programa. Os depoimentos inseridos ao longo do estudo de caso aparecem não só como forma de comprovação de algumas observações feitas na pesquisa, mas também para conflitar as proposições da autora.

O primeiro entrevistado é Caco Barcellos, o apresentador e figura-chave para o modelo proposto pelo programa. Caco Barcellos é jornalista da TV Globo e concedeu entrevista presencial na ocasião de sua vinda ao Rio de Janeiro para a convocação da Copa do Mundo 2010. Foram feitas 16 perguntas e, ao longo do estudo de caso, serão inseridos trechos julgados pertinentes e relacionados.

O segundo entrevistado foi o sonoplasta Yuri Parkinson, também da TV Globo, que deu uma breve explicação – em função da pouca bibliografia existente sobre o assunto quando relacionado ao telejornalismo – sobre o papel das trilhas sonoras e da sonoplastia em geral em um produto telejornalístico.

Através de análise qualitativa, pesquisa bibliográfica, estudo de caso e entrevistas diretas o estudo tenta apontar uma forte tendência dramatizada no telejornalismo e, mais especificamente, como elementos defendidos como restritos ao mundo da ficção – como nas telenovelas e produções dramatúrgicas da emissora – estão se difundindo no programa de forma nem tão sutil, mas ainda não apontados para o público como tal.

É justamente na tentativa de tentar se mostrar como um programa que deixa o público ver ‘tudo’ para além da reportagem nos bastidores e que apresenta três versões para cada história, trazendo para si a pretensa caracterização de ainda mais isento e imparcial em função desses mecanismos, que o “Profissão Repórter” abre brechas para os questionamentos da presente pesquisa.

2 HERANÇA DOS MEIOS ANTERIORES

Ao analisar os primórdios e o desenvolvimento de qualquer meio de comunicação surgido ao longo dos séculos, é visível a presença de características intrínsecas aos media que precederam seu surgimento. A imprensa escrita foi parar no rádio, bem como o rádio esteve presente na TV e o texto desta última é identificável na web.

A questão recorrente nestas análises é que, historicamente, a linguagem ficcional esteve presente em todos estes meios. A linha que demarca a fronteira entre atividade literária e a prática jornalística é muito tênue e geralmente o conceito de realidade aparece como um divisor de águas. Mas, segundo Amoroso Lima (*apud* SODRÉ; 2009: 138) o conceito não dá conta desse limite porque “[a ficção] não é o mundo da irreabilidade, mas dos símbolos, da estilização da realidade”.

No Brasil, a atividade literária era intrínseca à produção dos textos publicados pelos jornais no século XIX. Afinal, eram muitos os escritores responsáveis pela produção dos fatos à época, portanto, os traços literários na linguagem e na estética eram inevitáveis.

Os homens das letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro se possível. (...) Entre os jornais que dão destaque às letras alinham-se, principalmente, o Diário Mercantil, de S. Paulo; o Diário do País, desde 1884, o Novidade, entre 1887 e 1892, o Correio do Povo, em 1891, A Notícia, A imprensa, ainda no século XIX, (SODRÉ; 1999: 292).

Quando um jornalista utiliza a linguagem coloquial ou insere-se no relato, dando um tom emocional ao que conta, ele não necessariamente está fazendo literatura, apenas usando estratégias para prender e atrair ainda mais atenção do leitor. Avaliar se isso é um jornalismo menor ou menos objetivo não é a intenção do presente capítulo, mas sim indicar que esses traços ficcionais estão enraizados na linguagem informativa.

O que dizer da crônica, que desde o século XIX povoa os jornais brasileiros como forma de contar ou comentar os fatos em voga na sociedade?

Morreu transanteontem, às 7 da tarde, de uma congestão, o meu particular amigo, o mendigo Justino Antônio. Era um homem considerável, sutil e sórdido, com uma rija organização cerebral que se estabelecia neste princípio perfeito: a sociedade tem de dar-me tudo quanto goza, sem abundância mas também sem o meu trabalho – princípio que não era socialista mas era cumprido à risca pela prática rigorosa”, (RIO, João do *apud* SANTOS; 2007: 44).

Machado de Assis, José de Alencar, João do Rio, Rubem Braga e tantos outros são exemplos de nomes consagrados pela literatura, que à época, com suas crônicas de costumes, narravam o dia a dia de personagens do povo, da elite, da política. Essas histórias, não raro completamente “reais”, continham em si o modo particular e característico de cada um de seus autores, deixando de lado uma pretensa objetividade, (conceito que será tratado adiante), e impregnada da visão deles sobre determinado assunto.

O cronista dirige-se diretamente ao leitor, presume que há um alguém do outro lado, com quem está dialogando e dando, através de seu modo pessoal, suas impressões sobre o fato – que não deixa de ser verdadeiro por estar sendo tratado de forma subjetiva. Há de se destacar, portanto, a grande diferença apontada por Muniz Sodré (2009) que existe entre ficção e subjetividade: a primeira está no campo do inventar e do criar uma realidade não existente, a segunda, no das impressões pessoais acerca do assunto.

O fato é que os estilos narrativos vêm e vão continuar alterando-se ao longo dos anos e isso não faz com que o acontecimento em si seja menos verdadeiro. Uma metáfora do autor parece pertinente para ilustrar esse quadro proposto:

(...) é possível aceitar que a notícia seja uma fotografia do acontecimento; a reportagem, um pequeno filme, e a crônica, um caleidoscópio, ou seja, a possibilidade de uma visão multifacetada do cotidiano - impressões expressivas, harmonização do subjetivo com o objetivo, (SODRÉ; 2009: 145).

Não se trata de eliminar os manuais ou esquecer que existem formas já consagradas de sistematizar o texto jornalístico, mas observar que o público também muda e, quando ele muda, exige reformulações. Há quem considere que essa linguagem, mais apelativa, mais romanesca, seja direcionada apenas às camadas populares. Muniz Sodré relativiza essa segmentação:

(...) o jornalismo popular misturava, sem grandes medidas, informação e ficção, com os olhos sempre voltados para o extraordinário ou o sensacional; por outro, a imprensa mais elitista, empenhada em doutrinar ou criticar o Estado e as próprias classes dirigentes, lançava mão de fórmulas nem sempre muito objetivas e frequentemente literarizadas, (SODRÉ; 2009: 139).

Mesmo no rádio e na TV, por falta de técnica que possibilitasse uma exploração maior das possibilidades depois desbravadas, era destinada a um só público a programação – mesmo que este público fosse progressivamente tornando-se heterogêneo. No início do Rádio, não havia uma linguagem específica para o meio. Portanto, foi com a tradição

impressa que se criou a audiência nascente: os locutores liam as notícias do dia com a mesma sisudez em que circulavam nos jornais diários. O jornalismo de então ainda era fraco e irrisório em relação ao restante da programação, extremamente elitista com óperas e músicas eruditas, em função do segmento social dos que podiam ter acesso a um aparelho receptor.

Com o aumento do número de rádios nas residências e da consequente exploração comercial das transmissões, veio, mais uma vez, a necessidade da linguagem adequar-se para atingir uma maior parcela da população. Ler as notícias exatamente como estavam publicadas nos jornais impressos e no rádio não era exatamente o modo mais atraente para prender o leitor. Surgem então as técnicas de locução com impositões de voz pertinentes a cada assunto. Pode-se identificar aí a presença de elementos tipicamente interpretativos que mais tarde vão permear também o texto na TV. Para dar uma notícia trágica, como por exemplo, a morte de um personagem popular, não seriam adequados tons efusivos e sonoramente alegres, portanto cabia ao locutor interpretar o que ali estava escrito e transmitir a emoção adequada – foi o início dos tons subjetivos do texto radiofônico. Se a notícia fosse sobre um plano econômico que interessasse a emissora, por exemplo, não é difícil supor que a linha editorial do programa fizesse com que esse texto fosse dado de forma vibrante e persuasivo, para alinhar a percepção do público às necessidades da empresa.

Além disso, a tradição do rádio, fora do jornalismo, sempre foi a dramaturgia, sustentáculo de grade de programação durante anos. Portanto, a radiofonia foi responsável por criar um mercado de profissionais, habituados a essa tradição dramática e encenada. E são esses profissionais, justamente, que vão começar a criar as bases para o surgimento de uma linguagem específica para a TV.

Surge a TV e, como já seria possível supor, os telejornais eram produzidos de forma precária. Não só pela falta da qualidade técnica, mas também pela falta de experiência dos profissionais que migravam do rádio. Nessa primeira fase, bem como no rádio, a questão do poderio econômico vai influenciar a programação. Pelo menos durante seus cinco primeiros anos, só a elite podia ter acesso ao conteúdo e, portanto, este deveria ser direcionado só para ela:

Os aparelhos de TV então usados eram todos importados e custavam caro. Em consequência os primeiros canais eram vistos principalmente por um público oriundo das elites econômicas. A programação seguia a mesma lógica: as emissoras mostravam adaptações de Shakespeare - Hamlet, Macbeth - e Dostoiévski -

Crime e Castigo - entre outras obras primas, além de balé e música clássica, (JAMBEIRO; 2001: 50).

Aos poucos surgem os ‘televizinhos’ – pessoas que se reuniam na casa de vizinhos que podiam ter aparelhos – e o padrão do rádio começa a predominar. Aquele conteúdo teatralizado e dramatúrgico que já havia sido importado, mas de forma erudita, começa a ganhar adaptações do popular. “A televisão era um tipo de espetáculo. Os espectadores narravam os programas uns aos outros, uma vez que muitos não tinham televisão”, (WOLTON; 1996: 154).

Mais uma vez, a tradição do meio anterior se faz presente até a criação de uma linguagem *a priori* televisiva. Como ainda não possuíam os depois chamados videoteipes e as câmeras pesavam tanto que não saíam dos estúdios, o jornalismo era feito dentro deles e, ao vivo, justamente como no rádio. No início da década de 50 e 60, o telejornal mantinha como recurso principal a voz e, portanto, os sons. A imagem tinha importância, mas era utilizada à medida da oferta, não da demanda. Se havia imagens, o locutor falava sobre elas em *off* enquanto durassem. A edição não subordinava as imagens ao texto, circunstância que influencia muito o nível de controle da narrativa. Na TV, o locutor – também cria do rádio e, portanto, herdeiro do estilo de narrar e interpretar típico e já ilustrado – lia as principais notícias do dia, já veiculadas tanto na imprensa escrita como no rádio.

Um exemplo icônico desses primórdios é o “Repórter Esso”. Nesse caso, um apresentador aparecia lendo as notícias do dia e o outro único registro de imagem era a marca patrocinadora do programa. O que indica mais uma característica dessa fase inicial: total subordinação aos interesses da publicidade.

Era comum até os anos 60, especialmente no rádio e depois na TV, associar o nome dos programas aos de empresas nacionais e estrangeiras. No jornal isso não era possível. Nesses, a publicidade se limitava às páginas internas, reduzindo, reduzindo, de forma aparente, a influência direta no conteúdo da informação, (KLÖKNER; 2008: 139).

Mesmo quando os avanços técnicos começaram a surgir, não foi o telejornalismo o primeiro a se caracterizar. “(...) o videoteipe, câmeras mais ágeis, a lente zoom em substituição a torre de lentes – as mudanças na linguagem televisiva eram visíveis nas produções de entretenimento – novelas e shows”. (REZENDE; 2000: 108).

Foi a partir da década de 70, com a intensificação do uso da imagem e com o aumento da presença dos jornalistas de TV que a tentativa de criação de uma linguagem televisiva começou a dar os primeiros passos. Para Barbosa Lima (*apud* REZENDE; 2000: 107), o avanço da linguagem do telejornal se deu menos em função do desenvolvimento técnico, e mais porque “(...) entrava em uma fase de grande criatividade e expansão intelectual”. A chegada dos jornalistas como apresentadores dos telejornais foi uma das inovações que, junto à ida dos repórteres para as ruas, mais contribuiu para ganhar a fidelidade do público. A partir de estudos sobre o assunto e da experiência que esse novo perfil de profissionais vai adquirindo, essa linguagem ganha forma, se consolida.

2.1 TV e unidade social

A TV Globo foi fundada em 1965 e rapidamente se transformou na maior emissora do país. “Atualmente, a emissora cobre 98,44% do território nacional, atingindo 5.564 municípios e 99,50% da população”¹. Isso foi possível graças à estruturação em rede – sustentada pelo governo militar, interessado na ‘integração’ de todo o país em torno de uma só programação. Surge aí a ligação bem próxima entre a Globo e o poder, de forma geral, e seu alinhamento em relação a este que vai perdurar ao longo de sua história. Por ser a maior emissora do país, pelo padrão de qualidade que preconiza e por se manter como líder de audiência, mesmo nos momentos de crise, a emissora mantém uma visão idealizada no imaginário popular.

De fato, a Globo coloca-se como uma indústria, um instrumento de modernização e integração e um fator de identidade nacional. Ela é um instrumento de massa numa sociedade hierarquizada. Se o seu objetivo não é modificar as estruturas sociais, é, pelo menos, saber apreendê-las e acompanhá-las. Aí encontramos de imediato o papel de laço social da televisão, (WOLTON; 1996: 159).

A TV, e ainda mais especificamente a Rede Globo, toma para si o papel de representar a identidade nacional e os interesses públicos. Isso foi construído graças ao conceito de rede, consolidado pela emissora com o lançamento do Jornal Nacional, um jornal que fala para o público do Brasil todo sobre assuntos que, teoricamente, interessam aos milhões de brasileiros espalhados pelo território nacional. “Vamos lançar um telejornal para que 56 milhões de brasileiros tenham mais coisas em comum, além de um simples idioma”, declarou a emissora à época à revista Veja. (REZENDE; 2000: 109).

¹ Disponível em <http://redeglobo.globo.com/TVG/0,,9648,00.html> acesso em 25/04/2010.

Levando-se em conta a programação, é um paradoxo pensar na viabilidade desse conceito de unidade. Com raras exceções, o conteúdo dos jornais é basicamente um só, “(...) tendo-se em conta as grandes distâncias sociais entre os mais pobres, analfabetos e os mais ricos, geralmente voltados para os modelos ocidentais”, (WOLTON; 1996: 155), seria impossível pensar em unidade e laços sociais.

Seja voltada para o público rico ou para o público pobre, a experiência televisiva passou a ser a de se sentir representado por aquela nova instância de poder que ali está para agir por aqueles que não tinham voz na mídia. “(...) a TV Globo se coloca explicitamente como instância do serviço público, instância que se incumbe de suprir deficiências do sistema penal, de fazer a Justiça funcionar como deveria”, (MENDONÇA; 2002: 14).

Este papel de justiceira e representante do povo foi atribuído antes pela mídia, mas depois pelo próprio povo. Os dois souberam aproveitar o potencial dessa relação: para a TV, sua audiência cativa, à espera de respostas; para o público, seu meio de exigir e receber as respostas. Quando se vê com um problema de falta d’água, por exemplo, o telespectador já assumiu que é mais fácil levar uma equipe de reportagem ao local para mostrar suas mazelas do que tentar fazer justiça pelas vias cíveis. Além disso, ao ver o drama alheio ali representado, o público se sente finalmente ouvido, como se só assim seus problemas pudessem ter repercussão.

[A TV] age sobre o cotidiano e produz efeitos de unificação de laços sociais e afetivos, com poderes muitas vezes maiores que a família, a igreja, a escola e a política, já assumindo o lugar do Estado, como defensora dos direitos públicos, principalmente no espaço dos noticiários, (BECKER; 2006: 65).

Vale ressaltar que essa identificação nacional não se dá apenas em função dos problemas que afligem a população. Os telejornais empenham-se em mobilizar a população também para conquistas patrióticas como as do esporte, por exemplo. Nada mais ufanista do que ver, ao final do tetracampeonato, todo o Brasil, ricos e pobres, comemorando nas ruas, unidos por uma só causa. A autopropaganda da própria emissora: “Globo, a gente se vê por aqui”, pode ser interpretada como uma tentativa de passar ao público essa pretensa representação de identidades tão diversas em um só espaço.

O público sempre enxergou aquele canal como seu instrumento de representação. É com ele que se ‘conseguia’ resolução para problemas, denunciar falcatriuas, apontar acusados e suspeitos e até condená-los, quem sabe. É nele também que se conhece a realidade do país, às vezes tão distante e sempre tão desconhecida. Para o seringueiro do

Norte, a notícia sobre a safra de café do Sul fazia com que ele estivesse ciente do que se passa em seu país, da mesma forma em que para o gaúcho, a transmissão da folia do carnaval nordestino faz com que ele se sinta mais parte daquele Brasil, talvez até nunca visitado.

A TV conquistou, portanto, o status de autoridade da qual não se duvida, posto que era e ainda é vista e defendida como a única a mediar os conflitos e viabilizar mudanças. Ela se apropria dessa credibilidade para supostamente preservar a democracia ou ordem pública, ainda que se fazendo valer do descumprimento de algumas regras ditadas por ela mesma e aceitas como essenciais, como escolher um lado da história e defendê-lo, ou edição de determinadas reportagens em favor de algum interesse, que não o do público, por exemplo. “Assume um papel de conservação das relações de poder e, conseqüentemente, um controle social, no agendamento político e cultural do país, mas também um papel de vanguarda, enquanto agente unificador da sociedade brasileira”, (BECKER; 2006: 65).

Para tal, veste a máscara do utópico jornalismo isento e imparcial na construção do discurso, nem tão objetivo assim, que esse mesmo público validou e continuar a validar, mesclando técnicas objetivas do telejornal com técnicas subjetivas do teatro.

2.2 Conceito de drama

Para avaliar o telejornal como um produto dramatizado é preciso, antes de mais nada, apontar o conceito de drama usado nessa avaliação. No entanto, abarcar todas as correntes e tipos de drama para apresentar uma única definição é tarefa quase impossível, e que exigiria não um subcapítulo, mas um trabalho exclusivo só com esta finalidade.

Sendo assim, recorrendo a um dos mais difundidos e, ao que tudo indica, mais adequado para a análise em questão, é na antiguidade clássica que começam a se esboçar os primeiros traços dessa definição. Foram os filósofos gregos que começaram a trabalhar na busca dessa fundamentação. E é em Aristóteles que encontramos a primeira referência ao drama.

Para chegar nesse conceito, o filósofo passa pela questão de imitação (*mimesis*) nas artes que poderiam se dar de três formas diferentes. “Todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma. (*apud* COUTINHO; 2006: 101).

O drama para ele estaria na imitação das ações, na representação da ação pelo homem. Mas, segundo o filósofo, essa imitação da ação jamais se daria de forma isenta e objetiva: “Todo drama envolve igualmente espetáculo, caráter, fábula, falas, canto e ideias”, (*apud* COUTINHO; 2006: 102).

A mimese não se restringe à reprodução do mundo como um instantâneo fotográfico, como um segundo congelado. Ela está na possibilidade, justamente, da reconstrução da realidade a partir dos diversos elementos que esta propõe.

O drama estaria presente, portanto, em qualquer tipo de representação: seja no teatro, na ópera, na novela ou no telejornal, a partir do momento em que há um texto ou situação inicial que será adaptada, interpretada, ou simplesmente imitada, antes de chegar ao público, o processo de dramatização se faz presente.

Portanto, a narrativa do telejornalismo, objeto de estudo no próximo capítulo, é o texto-base que vai construir essa encenação. Uma pauta sobre a tragédia das chuvas no Rio de Janeiro, por exemplo, exige a seleção de personagens que vão ajudar, por meio da valorização da estrutura e dos elementos dramáticos, a contar uma história. Na busca pela imitação do real já está, segundo Aristóteles, a raiz do drama. Não é possível identificar nenhum objeto dito dramático, sem que se remeta à realidade de alguma forma, ou que tenha surgido de algo que nunca existiu:

Mesmo quando a mimese não é a maior preocupação do artista dramático, como no expressionismo, ela está presente nos personagens e no seu agir, ainda que ao invés de indivíduos apareçam tipos abstratos. Mesmo uma animação abstrata mimetiza cores, formas e movimento, (CAYRES E DURAN; 2009: 254).

Há de se considerar, por fim, a participação do leitor-espectador nessa construção. Ainda que essa imitação do real não se dê de forma explícita, é atividade intrínseca do público buscar uma aproximação da representação do real com sua realidade. Por mais abstrata que uma apresentação possa parecer, ele vai tentar encontrar uma comparação no seu dia a dia. Mas isto não é um problema a se questionar no presente estudo, uma vez que ‘imitar o real’ é o posto que o telejornalismo indisfarçadamente toma para si.

Um outro conceito que se faz presente na avaliação da linguagem do telejornalismo e que surge para embasar o drama contido na narrativa é o conflito. “(...) o conflito como ponto de partida, motivador de ações dos personagens em um drama”, (COUTINHO; 2006, 103). Isso porque “toda intriga se funda na intenção de alterar uma determinada

realidade ou situação, razão ou fato motivador das ações, imitadas no drama”, (COUTINHO; 2006, 103). Portanto, os conflitos se fundamentam na transformação.

Os estudos de Ducrot e Todorov enumeram os tipos de conflito ou intriga narrativa existentes. Seriam três grandes classes: a de destino, a de personagem e a de pensamento.

As intrigas de destino, em que o conflito se estabelece de forma que pode ser observado e narrado por qualquer testemunha da história podem ainda se desdobrar em sete subtipos de conflito. As intrigas de ação, melodramática, trágica, de castigo, cínica, sentimental e apologética. (...). Já as intrigas de personagem, que poderiam ser explicitadas apenas por sua fala ou ações, foram classificadas ainda como de maturação, recuperação, prova e degeneração. No caso dos conflitos de pensamento há uma subdivisão entre intrigas de educação revelação, afetiva e de desilusão, (COUTINHO, 2006, 116).

Os telejornais se fundamentam, em sua maioria, nas intrigas de destino. Onde o papel do repórter, distante e imparcial, é apenas observar e relatar para o espectador os desdobramentos daquele conflito, a saber: sua aparição, problematização e desenvolvimento e conclusão final. Mas sobre essa questão trata-se de forma mais aprofundada no próximo capítulo.

2.3 Tradição sensacional e o espetáculo no telejornalismo

A conotação espetacular que pode ser apontada no telejornalismo poderia ser explicada pela própria história do jornalismo de TV. As pessoas se reuniam para assistir aos programas, visto que nem todos tinham um aparelho em casa. (COUTINHO; 2003: 6). Então, esse ato do encontro já tem uma ligação de origem do jornalismo de televisão, que traria uma forte ligação com a diversão, com o show. Em detrimento dos outros meios, a informação do telejornal sempre teve essa maior capacidade de provocar interação. Cada um lê seu jornal da manhã para se manter informado sobre o que passou e o que há por vir, sem disso fazer um momento de interação, no entanto, são as reportagens televisivas que conseguiam gerar aquela comoção do encontro.

Já é sabido que desde sua criação, os telejornais passaram por modificações na linguagem até encontrar o equilíbrio entre imagem e som, próprio da TV. No entanto, a TV Globo, se direciona a um público extremante heterogêneo, com a escolha de uma linguagem exclusiva em seus telejornais. Uma pesquisa feita em 2004 pela própria

emissora apontou que o público aprovava a programação, mas a grande maioria não compreendia o que era dito.

Embora, segundo a pesquisa os telespectadores prefiram reportagens sobre saúde, cultura e descobertas científicas, eles valorizam o fato de o *JN* oferecer um resumo completo das notícias do dia, incluindo assuntos mais áridos como economia e política. (...) O item da pesquisa que gerou mais discussão entre os que fazem o *Jornal Nacional* foi a linguagem do noticiário. Percebeu-se, através do levantamento, que muitos espectadores ainda não entendem perfeitamente o que é dito. Um exemplo: recentemente, foi exibida uma série de reportagens sobre reforma tributária. A pesquisa apontou que grande parte dos telespectadores simplesmente não conhecia o significado da palavra tributária, (REVISTA VEJA; 2004: 106).

O padrão Globo de qualidade não admite para si a caracterização de sensacionalista, para não perder a parcela de audiência mais culta e alfabetizada. Por outro lado, a grande massa de público não está neste nicho: são as classes mais baixas que procuram na TV seu único meio de informação. E na busca de captura desta audiência há outros programas que não fazem questão de esconder seu caráter sensacionalista, como “Brasil Urgente” na “Band” e “Balanço Geral” na “TV Record”. Nesses dois últimos, o insólito e chocante são o carro-chefe para atrair e fidelizar o público.

Jornais sensacionalistas sempre tiveram seu espaço e audiência. Suas marcas estão presentes, mesmo que de forma discreta ou mascarada, em diversos telejornais. Portanto, sempre buscando manter-se líder de audiência, a Globo lança mão desses padrões, ainda que mascarados. Só assim, é possível conciliar os interesses nacionais tão diversos, com uma única grade de programação. “O advento de um programa como o *Linha Direta* foi um dos frutos desta tentativa de mudança para se adequar a esta nova parcela de audiência. O objetivo foi, inicialmente, alcançado”, (MENDONÇA; 2002: 62).

Sensacional é apenas uma das formas para designar, com muita ênfase, o estilo jornalístico que se fundamenta no psicológico do público, podendo ser substituído pelo grotesco, exagerado, espetáculo, enfim, é o tipo de prática que lança mão, desmedidamente, para captar a atenção do leitor-espectador a partir de mecanismos que despertem suas emoções.

Predominam hoje dois padrões de programação: o de ‘qualidade’, ou seja, esteticamente *clean*, bem comportado em termos visuais e sempre fingindo jogar do lado da ‘cultura’, e o do grotesco, em

que se desenvolvem as estratégias mais agressivas pela hegemonia de audiência, (PAIVA & SODRÉ; 2002: 130).

A questão do espetáculo está enraizada no paradigma da linguagem televisiva. Guy Debord (1997) aponta a TV como essencial em sua Sociedade do Espectáculo.

A representação social em vigor contém potencialmente a metáfora de um ‘corpo grupal’, apoiada em imagens e fantasias comuns a todos os membros da coletividade. Na sociedade midiaticizada de hoje, a televisão, enquanto mídia hegemônica, tende a instituir-se como esse ‘corpo grupal’, reinterpretando semioticamente determinados discursos do senso comum e tornando-se, por força do mercado de consumo, mais assimilável pelo público do que verdadeiramente significativa, (PAIVA & SODRÉ; 2002: 131).

Como em um círculo, tudo que se cria na TV vira espetáculo, e esse sempre vai exigir mais, visto que a realidade é sua fonte. “A televisão tem explorado a realidade, em seus aspectos mais particulares, porque definitivamente a realidade supera toda a ficção”, (*apud* COUTINHO; 2003: 6). Ou seja, como as cenas mostradas no telejornal são uma simulação da realidade, que cria a essa ilusão de um retrato contado sem intervenção, o público, imerso nessa dimensão do espetáculo, as assimila e acata como sendo de fato a realidade. Segundo Iluska Coutinho:

(...) ‘ilusão’ ganha força na medida em que apresentadores, repórteres e entrevistados se dirigem diretamente ao telespectador, em um simulacro do olho no olho que garante a proximidade, e que marca uma distinção à direção do olhar dos atores em cena na narrativa ficcional, (COUTINHO; 2003: 7).

São vários os mecanismos de que se podem valer o editor para essa cumplicidade, a saber, chamadas escandalosas, passagens de bloco que provocam apreensão, personagens com relatos distorcidos, até mesmo uma história narrada em linguagem coloquial – colocando o repórter no mesmo patamar do ouvinte – aproximando a linguagem das massas. E o fundamental, em todo esse contexto, é a participação da dramatização da informação. Com a intenção de garantir um retrato da realidade, as reportagens ‘imitam a ação’ ou o fato e os reproduzem para o público. Encaixa-se aí, perfeitamente, aquele conceito aristotélico de drama já mencionado.

Para Sodré, essa conotação sensacional não necessariamente significa algo ruim ou de baixa qualidade, uma vez que os padrões do sensacional mudam muito com o tempo.

“Podem mesmo trocar a impositação dramática dos eventos insólitos e pela exibição dos aspectos triviais ou mesquinhos da vida cotidiana, tal como acontece nos reality shows televisivos”, (SODRÉ; 2009: 222).

Ou seja, os jornais que hoje não são considerados podem vir a adotar este estilo amanhã. Bem como alguns que sempre foram tachados garantem seu espaço e, à medida que vão se modificando e incorporando novos elementos, parecem mudar de categoria. Uma análise recente de Sodré comprova esse perfil transitório:

A segunda metade da primeira década desde século assistiu ao fenômeno do crescimento editorial, na Inglaterra, das revistas semanais que lidam com ‘vida real’ (...). O carro-chefe de vendas era o ‘sensacional’ das revistas de celebridade, até os editores se darem conta de que o público queriam um ‘mix’, ou seja, um pouco de famosos, um pouco de pessoas comuns, (SODRÉ; 2009: 223).

É justamente essa divisão tênue entre jornalismo e *show* que parece estar desaparecendo gradualmente. No intuito de agradar e captar a maior parcela de público possível, a TV Globo vem apostando em uma mistura de ingredientes dos seus dois principais produtos de audiência: o telejornal e a telenovela.

Em tempos de aguçado interesse nos *reality shows*, vale destacar, por fim, o destaque que vem sendo dado ao conceito de bastidores e ao vivo. O ‘ao vivo’ é uma técnica que está povoando cada dia mais os telejornais. Antes, por falta de técnica, o ‘ao vivo’ era o único recurso para a transmissão, hoje em dia, é utilizado mais para marcar o poder tecnológico da emissora. A cobertura ao vivo, que antes se restringia a casos de grande relevância, atualmente está banalizada e já entrou na rotina de produção telejornalística.

As entradas ao vivo passam a impressão de proximidade do jornalismo para um público sedento pelas notícias ‘verdadeiras’, posto que seriam improvisadas e, portanto, com ainda menos chances de intervenção, passando ao espectador uma sensação de que acompanha o fato exatamente como está sendo.

O estudo de caso desenvolvido nos próximos capítulos tem como objeto o programa “*Profissão Repórter: os bastidores da notícia, os desafios da reportagem*”. O ‘bastidor’ está muito ligado a esse interesse popular no privado e restrito, aquilo a que ele antes nunca teve acesso. Ao público, sempre se oferece uma reportagem pronta, editada e

construída. Não que esses bastidores não sejam editados e construídos da mesma forma - e talvez de forma ainda mais intensa - mas essa sensação de ‘observador qualificado’ do produto bruto faz daquela reportagem algo ainda mais atraente. O público valida ainda mais a notícia porque, teoricamente, viu como foi feito.

Esse recurso vem sendo utilizado largamente por todos os telejornais da Globo. No “Profissão Repórter”, é o próprio produto, mas no “Jornal Nacional”, “Globo Repórter” e, praticamente em todos os outros, esses bastidores se encontram ao alcance de parte do público, seja em um blog especial do programa, seja no site na semana seguinte a apresentação. O *show* pode não aparecer na telinha, mas tem aparecido sempre como uma alternativa a seduzir o espectador.

Essa questão do bastidor remete àquela mudança de linguagem a qual as mídias recorrem porque os modelos vão ficando saturados ao longo do tempo, bem como analisado no primeiro capítulo da presente pesquisa. Uma outra adequação de linguagem que vem sendo percebida com a emergência da internet e a ampliação cada vez maior do acesso à rede é a influência da interatividade na TV.

Com a informação cada vez mais volátil, a TV perdeu um pouco de espaço na instantaneidade dos fatos entre uma parcela do público, que vai buscar na rede essa velocidade.

Mais do que transmissão em tempo real, sem brechas entre o acontecimento e quem o assiste, a instantaneidade e os fetiches icônicos e temporais, que hoje recaem sobre os produtos jornalísticos, fazem emergir o que poderíamos chamar de novas formas de “ao vivo”. São registros “em tempo real” de cenas cotidianas que podem não ser levadas ao ar no instante em que acontecem, porém por terem sido registradas no instante exato em que um fato, não agendado pela imprensa, desenrola-se, assumem importância diante de um padrão jornalístico cada vez mais imagético e em busca da sedução de seu público, (AMORIM; 2009: 6).

Com isso, surge a necessidade de a TV recaptar essa audiência de uma nova forma: o jornalismo participativo, segundo Amorim, “a prática jornalística aliada à participação de pessoas sem qualquer formação técnica ou experiência no campo jornalístico”, (AMORIM; 2009: 4).

Dando espaço para os cidadãos enviarem seus registros de vídeos, com câmeras simples, fotos tiradas no momento da ação, textos de opinião, a TV vai criando, pela

primeira, vez, um diálogo direto que promove a participação do público. Ele deixa de ser mero espectador quando percebe que tem o seu canal de denúncias disponível a todo o tempo. Esse diálogo está acontecendo e, ao que tudo está indicando, não é unísono, porque a TV tem aproveitado sim esse potencial em suas produções. Cada vez mais, vale-se do conteúdo apresentado pelos cidadãos porque eles chegam antes do repórter e talvez não haja tempo de enviar uma equipe para registrar aquele fato.

É interessante ressaltar que a TV Globo, por exemplo, abre mão dos seus padrões clássicos de qualidade porque percebe que essa demanda é intensa. Resguarda-se em mecanismos de proteção, como a identificação de imagens feitas por cinegrafistas amadores, mas promove essa interação, uma vez que vem ganhando em conteúdo e em audiência, seja para seus telejornais, seja para contribuir com o crescimento de sua marca no mundo *www*, ainda considerado baixo se comparado com seus outros produtos.

Ao divulgar os conteúdos enviados, os telejornais, muitas vezes, não só identificam o dono daquele material, como também o incluem como personagem da pauta.

(...) as denúncias e sugestões que outrora chegavam via telefone e e-mail, agora podem ser também enviadas em forma de vídeo, o que confere ao cidadão uma oportunidade de notoriedade, já que tem seu nome divulgado e, por vezes, participa da narração do fato, (AMORIM; 2009: 8).

Isso faz crescer a dimensão *show* do telejornal – que vai ganhando traços característicos de entretenimento – porque, cada vez mais, preocupa-se em surpreender o público e não apenas mantê-lo informado, como forma de fidelizá-lo ou reaproximá-lo.

3 NARRATIVA DO TELEJORNALISMO

No telejornalismo, a narrativa não se constrói unicamente no texto escrito para ser representado como a ação que se passou. Os pontos cruciais da narrativa telejornalística estão nas imagens apresentadas, nas trilhas sonoras que acompanham o conflito, na fala dos personagens e dos repórteres, nos silêncios, na montagem e encadeamento deste conjunto, ou seja, na edição.

Iluska Coutinho recorre ao conceito de Ducrot e Todorov para a definição de narrativa: “um texto referencial com temporalidade representada”, (*apud*, COUTINHO; 2006: 103). Essa temporalidade seria a sequencialidade das ações e o conflito surge, justamente, a partir desse encadeamento.

Portanto, o estabelecimento desse conflito é o primeiro passo para a construção da reportagem; a narrativa segue com a criação da expectativa no ouvinte e isso começa já na escalada ou na chamada dos telejornais: “você vai ver a seguir”; “não perca no último bloco”; “ainda hoje”, são exemplos de chamadas usadas por telejornais para aguçar e garantir o comprometimento da continuidade do interesse do público pelos dramas que serão apresentados naquela edição.

Criada essa expectativa, condição essencial para manter a audiência, os recursos de edição se encarregam de atualizar o desenrolar e o desfecho dos fatos. Para isso, é preciso que a maioria das intrigas escolhidas como pauta seja do tipo destino-ação – já ilustrada no capítulo anterior – pois assim, provavelmente, a emissora vai ter uma resolução, ou a menos a busca desta, para apresentar a esse espectador, interessado em um final para aquela história:

A identificação das pautas cobertas em cada um dos telejornais nos permitiu confirmar a tendência de privilegiar a emissão de assuntos que possuam as características essenciais da dramaturgia, quais sejam, a existência de uma crise instalada e de ações direcionadas para a tentativa e/ou busca de solução, (COUTINHO; 2006: 107).

De modo resumido as reportagens de um telejornal se apresentam de forma bem semelhante: o narrador/apresentador anuncia previamente o conflito em questão; em seguida, o telespectador é apresentado às condições que possibilitaram aquele conflito: uma lei não votada, um maníaco libertado. Chega a hora de mostrar o problema e as consequências do conflito: aqui podem entrar cenas de arquivo, é o momento de trabalhar acentuadamente com as imagens para situar o telespectador. Depois, vem a voz dos

especialistas: sonoras do que deveria ser feito para impedir ou solucionar o problema. Por fim a cobrança, por parte da emissora, de uma solução e possivelmente o vislumbre do cenário futuro – o que vai permitir desdobramentos e suítes para próximas edições.

A figura do repórter aparece como mediador desses conflitos para o público interno (editores) e externo (público). É ele quem vai presenciar o fato onde ocorreu ou está vivenciando, no caso de inserções ao vivo, e é a impressão deste que o espectador vai entender como verdadeira. “No telejornal, só existem mediações; os próprios repórteres e protagonistas aparecem como mediações inevitáveis e como a condição *sine qua non* do relato jornalístico”, (MACHADO; 2003: 102).

Portanto cabe avaliar a questão da enunciação, ou seja, a participação do enunciador, seu distanciamento e aproximação do público. Três modos narrativos parecem pertinentes. No primeiro, a narrativa pode ser vista como em um relato do cinema *verité*, onde o evento fala por si mesmo, a história vai se mostrando sem um narrador aparente, ele está implícito no conflito representado. É o modo da mimese, onde a mediação, que é percebida em outros modos de narrar, é mínima.

O segundo tipo de enunciação que prevalece na narrativa jornalística é o que comporta um ou vários tipos de narradores. “O narrador poderia intervir ou não no universo representado, sendo um dos agentes ou apenas testemunha das ações que se desenrolam no drama”, (COUTINHO; 2006: 103). Esse modo de narrar é definido por Muniz Sodré como heterodiegético, “centrado no narrador, com um ângulo dito onisciente, ou seja, expresso na terceira pessoa, em que o autor tudo sabe, vê ou sente” (SODRÉ; 2009: 217). Mas, ao passar a voz para os entrevistados contarem seus relatos, ou seja, ao dar a voz para outros personagens, a reportagem mistura os discursos. Esse tipo de narração com múltiplos pontos de vista vai se destacar no objeto em estudo, uma vez que além dos repórteres ali representados, há a figura de Caco Barcellos, como uma espécie de guia dos jovens repórteres e os entrevistados com seus dramas peculiares.

O terceiro e último modo apresentado pelo autor seria o modo homodiegético. Nesse modelo, a narração é centrada no narrador e este aparece também como personagem do conflito. “Trata-se do ângulo do personagem principal, em que o autor se expressa em primeira pessoa, ou na terceira, identificando-se como protagonista da história ou acontecimento”, (SODRÉ; 2009: 218).

A escolha entre esses possíveis modos de narrar vai interferir diretamente na apresentação e recepção da reportagem. Esse ângulo vai ser definido de acordo com o interesse em ressaltar determinadas ideias previamente estabelecidas. Portanto, o modo heterodiegético aparece com mais frequência, posto que a TV, como já mencionado, toma para si esse caráter de mediadora entre o espectador e o mundo que não lhe é não tangível e, ao mesmo tempo, é ela quem dá a voz para que esse mesmo público se sinta representado nos problemas ali tratados. Segundo Arlindo Machado, nesse modelo que poderia ser tido como ‘padrão’:

(...) o relato jornalístico é imaginado como uma estrutura destituída de entidade narradora central, na qual o evento é reportado através de falas de seus protagonistas e/ou dos enviados especiais da própria televisão. A função do apresentador nessa estrutura consiste basicamente em ler as notícias e amarrar os vários enunciados, chamando os outros protagonistas, mas não lhe cabe tecer comentários ou extrair conclusões. O repórter goza aí de uma grande autonomia; ele está, por assim dizer, na fronteira intermediária entre a voz institucional e a voz individual e constitui uma espécie de interface entre a televisão e o evento, (MACHADO; 2003: 107).

3.1 Valores-notícia

É natural, dada a infinidade de eventos que ocorrem no dia a dia, que haja uma seleção dos fatos que ganharão repercussão na mídia, posto que não há espaço suficiente que dê conta desse mar de informações. Avaliando com frequência e continuidade um telejornal é possível perceber que o conteúdo e notícias escolhidas para serem apresentadas ao público seguem um padrão bem previsível. Segundo o historiador Mitchell Stephens: “O que é notícia ao longo do tempo: o insólito, o extraordinário, o catastrófico, a guerra, a violência, a morte, a celebridade”, (*apud* TRAQUINA; 2005: 95). Isso porque, historicamente, esse conteúdo, que comporta o sensacionalismo, a dramatização e a violência, esteve presente desde os folhetins destinados às camadas mais populares no século XIX até os telejornais, tidos como mais modernos, deste século.

Essa busca por entender como um acontecimento se transforma em notícia leva aos conceitos de noticiabilidade e valores-notícia. Esses dois conceitos estão ligados, mas não devem ser confundidos.

A noticiabilidade é determinada a partir da quantidade de valores-notícia existentes em um fato e pela viabilidade para a empresa jornalística. Ou seja, é uma análise que vai determinar se, a partir de critérios pré-determinados, vale a pena dispensar tratamento jornalístico e espaço com aquele acontecimento, considerando sempre a linha editorial da empresa, como explica Mauro Wolf:

O produto informativo parece ser resultado de uma série de negociações, orientadas pragmaticamente, que têm por objeto o que deve ser inserido e de que modo deve ser inserido no jornal, no noticiário ou no telejornal. Essas negociações são realizadas pelos jornalistas em função de fatores com diferentes graus de importância e rigidez, e ocorrem em momentos diversos do processo de produção, (*apud* SILVA; 2005: 3).

Já o valor-notícia reflete esses critérios pré-estabelecidos que, agrupados, vão dar ao acontecimento a relevância necessária para que seja viabilizado como notícia. “critérios de relevância espalhados ao longo de todo o processo de produção, isto é, não estão presentes só na seleção de notícias, mas participam de todas as operações anteriores e posteriores à escolha”, (VIZEU; 2005: 26).

São diversos os estudos acadêmicos que tratam do assunto e a tendência observada é que “os pesquisadores da informação jornalística apontam o interesse humano e a carga conflitual como os predicados mais importantes para uma notícia ser selecionada para um telejornal”, (BECKER; 2005: 61). Nelson Traquina (2005), a partir da análise desses valores ao longo dos séculos e nos diversos estudos acadêmicos, elabora sua própria definição – que vai abranger a análise de muitos destes.

O autor recorre a Wolf e define que são dois os tipos de valores-notícia: os de seleção e os de construção (TRAQUINA; 2005: 78). Os valores-notícia de seleção, como o próprio nome já indica, são os critérios utilizados para escolher um acontecimento como noticiável em detrimento de outro e são subdivididos por critérios substantivos e critérios contextuais; já os de construção são referências do que deve ser priorizado na edição daquela notícia, ou seja, o que precisa ser realçado e o que tem que ser escondido.

De forma resumida os valores-notícia de seleção que obedecem aos critérios substantivos de Traquina são: a **morte** – um valor-notícia fundamental e quanto maior o número de corpos, maior seu valor; a **notoriedade** – os envolvidos no acontecimento teriam que ser ‘conhecidos’; a **proximidade** – distância geográfica e cultural entre o fato e

o público, por exemplo, pouco interessa ao espectador de Goiás saber de um acidente com um mergulhador na Austrália; a **relevância** – medida considerando-se o impacto que aquilo pode ter sobre as pessoas; a **novidade** – para que um assunto seja retomado, por exemplo, é preciso que algo de novo seja apresentado; o **tempo** – no sentido de atualidade ou que possa servir como gancho para retomar algo já passado; a **notabilidade** – ênfase no acontecimento e não na problemática: trata-se da qualidade de ser tangível; o **inesperado** – aquilo que interrompe a rotina; **conflito** ou **controvérsia** – a violência e desvio de normas; a **infração** – sempre ligada a ideia de transgressão das leis; por fim o **escândalo** – o jornalismo serve para denunciar e vigiar seja a situação pública ou privada.

Os que estão ligados aos critérios contextuais são menos numerosos e estão ligados, como já mostrado por Wolf, ainda citado por Traquina, ao processo de produção. São eles: a **disponibilidade** – relativo a facilidade de cobrir o acontecimento; o **equilíbrio** – relação com a quantidade de notícias sobre o acontecimento disponíveis na empresa; a **visualidade** – fundamental ainda mais na TV, se não houver elementos visuais que justifiquem a notícia perde status; a **concorrência** – a busca pelo furo e a exclusividade; por último, o **dia noticioso** – cabe ao editor avaliar se aquele dia tem outras notícias que mereçam mais destaque, ou se é um dia pobre de eventos noticiáveis.

No segundo grupo de valores notícia definidos por Traquina, os valores de construção estão: a **simplificação** – necessidade de se excluir o que for ambíguo em detrimento do que é mais facilmente compreensível; a **amplificação** – o aumento da possibilidade de ser notada por uma maior parcela de público; novamente a **relevância** – o jornalista é quem vai dar sentido a essa notícia, ele a molda para que seja de interesse público; a **personalização** – valorizar os personagens provocando maior identificação; a **dramatização** – possibilidade de acentuar e trabalhar com o lado emocional do fato; e finalmente a **consonância** – poder inserir a notícia em um contexto já estabelecido e conhecido pelo receptor. (TRAQUINA; 2005).

Portanto, quanto maior o número destes fatores um acontecimento puder abranger, mais noticiável ele seria.

Vale destacar um valor-notícia que abarca muitos destes anteriormente definidos e que, portanto, não poderia ser restrito a um só. São as notícias de interesse humano. Como a própria definição já indicaria, o factual perde força frente ao detalhamento emocional que aproxime o personagem do público. Por exemplo, em um dia noticioso teoricamente pobre,

surge o relato da morte de uma menina qualquer em uma favela nos confins do Acre. Esse acontecimento pode sim vir a se tornar notícia em um jornal de rede, se o editor determinar uma exploração emocional e dramatizada do fato, o que vai fazer com que o público se comova com aquela tragédia e, portanto, comprovando que as técnicas de construção são essenciais também na definição do que é ou não notícia.

Um acontecimento, ainda que de pequenas proporções, adquire valor notícia por sua intensidade emotiva, dando margem à elaboração de narrativas, que nem sempre obedecem aos cânones técnicos da redação jornalística, (SODRÉ; 2009: 223).

Levando toda essa análise para o caso específico do telejornal é preciso destacar a “substancial escassez de tempo e de meios [que] acentua a necessidade de definição dos valores-notícia” (VIZEU, 2006: 21). Nesse momento faz-se muito relevante a relação hierárquica dentro da redação. Editor-chefe, chefe de redação e repórteres travam uma luta para emplacar ou derrubar uma reportagem e é com base na negociação, explicação destes valores-notícia e no poder de convencimento de cada um que, finalmente, será determinado o que entra ou não no espelho daquele dia.

3.2 Mito da objetividade

Os estudos sobre os múltiplos discursos jornalísticos e a pretensa objetividade de seus produtos se multiplicam e vêm provando, ao longo dos anos, que esse conceito é praticamente utópico, visto que a construção de uma notícia passa por diversos processos subjetivos, desde sua escolha, passando pela atribuição de sentido no texto, até a edição, da qual se trata exclusivamente no subcapítulo a seguir. Além disso, não se pode esquecer que, no final das contas, os jornais vão sempre expressar a linha editorial da empresa.

Não se deve ignorar tampouco o papel do receptor na reelaboração desse conteúdo, já que “um mesmo telejornal pode ser lido diferentemente por diversas comunidades de telespectadores, em função de seus valores, ideologias e estratégias perceptivas ou cognitivas”, (MACHADO; 2003: 100). Na prática, essa afirmação mostra como as disparidades socioculturais vão afetar também a interpretação daquilo que é apresentado pelo telejornal. Deslocando o raciocínio para um produto nacional, por exemplo, é como se com essa pretensa objetividade quisessem mostrar ser possível que um empresário rico e

letrado do Sudeste e o canavieiro analfabeto do Nordeste apreendam da mesma forma a notícia de um novo auxílio social, por exemplo. Um pode ver a atitude com bons olhos, como mais uma benesse do governo, enquanto o outro julga a ação como populista. Enquanto isso, o interesse do telejornal poderia ser tentar expor sinais de corrupção do governo. O exemplo pode ser muito geralista e ingênuo, mas aponta para essa multiplicidade de interpretações possíveis.

Portanto, o acontecimento tem sentido embutido no momento em que é representado e também no momento da recepção. Sendo praticamente impossível, dentre todas as significações possíveis representadas pelo telejornal, que grupos tão heterogêneos, como o povo brasileiro, por exemplo, assimilem de uma mesma maneira – a que a empresa gostaria – uma notícia. Caberia aqui toda uma análise sobre o sistema de decodificação biológico pela qual passa o sujeito até o momento da interpretação. Afinal, o fenômeno da recepção passa pela emissão dos impulsos imagéticos, refração da luz até o sentido da mensagem reelaborado vai chegar ao cérebro também variam. O cego não ‘enxerga’ a mensagem do telejornal da mesma forma que os demais, não porque não tem capacidade de ver, mas porque decodifica a mensagem de forma diferenciada potencializando outros sentidos. Mas isso seria tema para outro estudo completo e não apenas uma breve pontuação dentro de um capítulo.

Segundo Arlindo Machado, a tentativa de um telejornal tentar se mostrar como a única opção de verdade é frustrada e o espectador pode nem sempre ser tão manipulável assim: “O equívoco principal desse tipo de abordagem está em pressupor que os telespectadores são ingênuos a ponto de repetir de forma acrítica a ‘intenção’, o *parti pris* da empresa ou da equipe que faz o jornal”, (Idem).

Apesar disso, ainda há o predomínio da ideia, entre o senso comum e entre os próprios profissionais do meio, de que esses discursos possam ser de fato, neutros e imparciais. “O equívoco da transparência da linguagem e o esquecimento de que a verdade é sempre produzida vão estar sempre presentes, lado a lado, na constituição do discurso jornalístico”, (MENDONÇA; 2002: 28). É como se existisse uma espécie de verdade absoluta em um fato e que ela pudesse ser transmitida na sua essência, sem qualquer tipo de intervenção, ao telespectador.

Mas, como já mencionado, o processo de construção da notícia passa sempre, ao longo de toda sua construção, pela atribuição de sentidos. Qualquer ato que pressuponha o

uso da linguagem exige essa atribuição porque essa característica é intrínseca ao processo comunicativo. Isso porque, de acordo com Beatriz Becker, “Ao nomear e classificar as pessoas, os objetos e as circunstâncias, o homem confere significado a tudo que o rodeia”, (BECKER; 2005: 45).

O processo deixa de ser objetivo já a partir do momento em que o repórter faz a seleção do que vai ou não ser notícia: essa escolha pode seguir os critérios técnicos já apontados no subcapítulo anterior, mas também envolve toda uma análise dos interesses da empresa, caso os contrarie não vai entrar na pauta do dia. Na hora de montar o texto, a escolha das palavras é também outra etapa extremamente subjetiva, uma vez que elas podem ter sentidos diferentes de acordo com a situação em que forem empregadas. “(...) as palavras mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam”, (MENDONÇA; 2002: 22). Não importa qual seja a descrição, ela vai estar atrelada às inúmeras possibilidades proporcionadas pela língua e, portanto, é parcial, posto que vai invariavelmente escolher uma em detrimento de outra.

Outro indício da impossibilidade de um discurso objetivo envolve também as causas apresentadas para que determinado fato possa ocorrer. As que provocaram uma tragédia, por exemplo, podem ser variadas, mas o pouco tempo que o telejornal dispõe vai fazer com que o profissional opte por apontar apenas a *x* ou *y*, deixando as demais ocultas. Mais uma escolha sendo feita, levando em consideração a linha editorial da empresa. Essas escolhas continuam e vão envolver ainda os personagens apresentados: afinal porque a o depoimento da vítima deve ou não ganhar mais espaço do que a do acusado?

Por fim, o mito da transparência da imagem e os mecanismos de edição, discutidos a seguir, são os últimos elementos analisados no presente trabalho que vão servir para corroborar essa tentativa dos veículos de mostrarem-se neutros.

O discurso se torna ideológico por todo esse processo de criação que lhe é inerente, e não porque deixa de mostrar a realidade: apenas a mostra sob um determinado ponto de vista, que, ao que tudo indica, jamais será o único.

3.3 Produção e edição

Até chegar ao público, há uma série de escolhas a serem feitas com relação à organização e apresentação da notícia no corpo do telejornal: sob que forma será

apresentada – nota coberta, nota pelada, VT ou inserção ao vivo – entre quais assuntos vai ser inserida, se vai receber ou não uma chamada na passagem de bloco, todos modos sutis de intervenção dos profissionais ao apresentar a notícia ao telespectador. Antes disso, quando está ainda em produção, a notícia passa por quatro etapas fundamentais de construção: elaboração da pauta – já descrita anteriormente – apuração e coleta de dados, edição e, finalmente, sua transmissão. Em todas essas etapas, a atribuição de sentidos se faz presente, seja na forma verbal ou não-verbal.

Quando o repórter sai às ruas para trabalhar em sua pauta, leva com ele um conjunto de técnicas pré-estabelecidas pela própria empresa que deverá empregar na gravação. Nesse momento, é o olhar do repórter que vai subjetivar aquela notícia, uma vez que ele decide suas perguntas, abordagens e, até mesmo, suas expressões – se está sendo solidário com a vítima, crítico em relação a um depoimento.

Junto a ele trabalha o repórter cinematográfico que também é peça-chave na construção das notícias porque serão suas imagens a base para a construção do VT. O tipo de intervenção deste profissional é mais sutil para o público, porém não menos importante, o movimento de câmera e os ângulos escolhidos têm tudo a ver com a emoção que se busca representar no momento. Em uma situação trágica, por exemplo, utiliza-se a imagem mais próxima para enfatizar os aspectos dramáticos:

Quanto maior a emoção, mais o foco da câmera se aproxima. Seja o *close* no rosto transtornado, o detalhe das lágrimas escorrendo, das mãos nervosas tremendo ou da boca que, de tão emocionada, mal consegue articular as frases: tudo atesta a sintonia entre a dor e a escolha da imagem, (MENDONÇA; 2002: 68).

Quando o sentido proposto é o contrário, segundo Vizeu e Correia, (2008) opta-se por uma imagem mais geral, com ângulo mais aberto, como se fosse uma fotografia da realidade, um mecanismo para tentar mostrar a cena de forma objetiva tal como ela é. Portanto, os enquadramentos também conferem significações.

O outro ‘ator’ neste processo são os personagens entrevistados. Sabendo que a equipe de reportagem está presente e de que aquilo irá ao ar o depoimento pode não ser tão ingênuo, o que acaba também modificando o discurso da notícia.

Apuração feita, depoimentos coletados, imagens gravadas, chega a hora da edição – talvez o momento em que a intervenção fique mais clara porque basicamente tudo que entra no produto final editado do VT que vai ao ar vai depender da escolha do editor. O

material chega bruto às mãos dele com múltiplas possibilidades de interpretação, mas após sua finalização, já está devidamente encaminhado sob determinadas opiniões.

O editor é quem decide qual parte da entrevista é mais adequada de acordo com os *offs* previamente planejados, escolhe as que serão inseridas no VT e durante quanto tempo isso deve acontecer. Vale ressaltar a importância desses depoimentos na reportagem, segundo Becker, eles estão ali apenas para validar o que já foi anteriormente dito na fala do repórter:

Os entrevistados aparecem no vídeo apenas para confirmarem, justificarem e provarem que é real aquilo que o texto enuncia; normalmente não trazem nenhuma informação nova, enriquecedora, definitiva, mas são imprescindíveis como instrumento de autenticação do que é dito, (BECKER; 2005: 72).

Portanto, cabe ao editor, ao analisar o bruto, retirar exatamente o trecho que sirva para confirmar aquilo que se pretende. É ele também quem estrutura a notícia intercalando narração em *off*, passagem, depoimentos e até trilhas sonoras – estas mais presentes em VTs esportivos e festivos, dando tom de alegria – para formar uma sequência lógica na percepção do telespectador. “(...) construindo uma realidade perfeitamente harmônica. (...) para que o telespectador não tenha dúvidas de que o discurso que ele assiste é real”, (Idem, p. 62).

Para isso, o editor conta, principalmente para a montagem do *off*, com o artifício essencial, mas não o mais importante do telejornalismo: a imagem. Não o mais importante porque no telejornalismo texto verbal e imagem tem funções complementares na atribuição de sentidos. Ainda de acordo com Becker, “Quando você está apenas ouvindo o noticiário da TV sem ver as imagens pode compreender o conteúdo da notícia, mas isso não significa apreender todos os seus efeitos de sentido”, (Idem, p. 70).

Bem como a fala dos entrevistados, a imagem – que é escolhida, recortada e apresentada como se fosse a fiel representação do mundo e, portanto, da qual não se pode duvidar – aparece para ilustrar aquilo que está sendo dito no texto verbal. Sob o mito da transparência, a imagem recebeu uma caracterização de representação da realidade e inquestionável. É como se o telespectador visse nela uma representação ‘mais real’ do que na própria fala do repórter ou apresentador.

O último papel antes de chegar ao telespectador é o do apresentador. Espera-se que seja sua a posição mais imparcial e neutra possível, visto que sua participação deveria ser restrita a mediar o encontro entre o público e o material apresentado. Mais uma vez,

observa-se que a intervenção acontece: seja nos gestos, no olhar, na entonação, na expressão facial, no silêncio. A cumplicidade que o telespectador tende a manter em relação ao apresentador e a credibilidade que lhe é conferida faz com que os questionamentos sobre o que está sendo afirmado sejam ainda mais reduzidos, mas não inexistentes.

Cada um se reconhece na percepção do apresentador das notícias, identifica-se e muitas vezes, abre mão de sua visão crítica, torna-se um ser idêntico a todos e a cada um, principalmente quando desconhece as estratégias discursivas dos telejornais, (BECKER; 2005: 62).

A autora Elizabeth Noelle-Neumann define a teoria do que seria uma “espiral do silêncio”: segundo ela, o senso comum acaba sendo reforçado em função do desaparecimento da multiplicidade de pontos de vista e opiniões forçadas pelos meios de comunicação, que direcionam o olhar para que a o público se sinta parte do todo, integrado em relação a maioria. (MONTEIRO; 2005, 15).

4. ESTUDO DE CASO

O programa “Profissão Repórter” começou como um quadro no tradicional “Fantástico” e, devido ao sucesso, ganhou a condição de semanário da emissora. Uma equipe de repórteres recém-formados tenta mostrar ao público como se dá o processo de produção de uma notícia. Caco Barcellos lidera o grupo de jovens, como uma espécie de guia, que vai orientar os novos repórteres na sua missão diária de fazer jornalismo.

A imagem que o programa tenta passar ao público é a de um produto que mostre, segundo as próprias palavras de Caco Barcellos nas aberturas ou encerramentos das edições, “os bastidores da notícia” e “os desafios da reportagem”. Diz mostrar ao telespectador como se dá todo o processo de construção de uma reportagem televisiva, no entanto, há de destacar que esse bastidor acaba se restringindo às gravações nas ruas, deixando todo o processo de edição de fora.

O formato do presente objeto de estudo não poderia ser definido como telejornal, uma vez que foge dos padrões observados nos telejornais diários já descritos anteriormente, como a estrutura em quatro ou mais blocos de notícias, um âncora narrando e amarrando os acontecimentos, montagem da reportagem invariavelmente com *offs*, passagens e sonoras, distanciamento total – ou ao menos tentativa de indicar – do repórter com relação ao fato noticiado, ênfase no factual da notícia, apuro técnico e estético.

Mas, ao mesmo tempo, ele trabalha com a matéria-prima do telejornal, a notícia, bem como com mecanismos que as viabilizam na televisão, como edição, gravação e atuação de repórteres. Portanto, sem dúvida, trata-se de um produto jornalístico. Com temporadas anuais, equipes fixas – que só mudam de acordo com a chegada da nova temporada –, edições temáticas com forte apelo emocional, repórteres que se envolvem emocionalmente e deixam essa emoção transparecer, além da pouca preocupação – ou pelo menos, intenção de indicar – com o apuro técnico e estético o “Profissão Repórter” está desenvolvendo uma linguagem própria. A intenção é identificar que tipo de linguagem nova é essa, e não diminuí-la ou condená-la. Pelo contrário, observando a tendência de renovação indicada ao longo dos anos, trata-se de mostrar outra possibilidade, um direcionamento possível.

As observações feitas foram possíveis pela análise de dez edições ao longo dos últimos dez meses de exibição (de abril de 2009 a abril de 2010) – não há exibição durante os meses de janeiro, fevereiro e março.

Os programas são temáticos e tem duração média de 25 minutos, divididos em dois blocos, um com 20 minutos e outro com 5 minutos. Entre eles, uma curta passagem de

bloco indica o que será apresentado a seguir. “Caco Barcellos e uma equipe de jovens repórteres vão às ruas, juntos, para mostrar diferentes ângulos do mesmo fato, da mesma notícia”². Ou seja, a partir de uma pauta pré-estabelecida, as equipes saem às ruas para mostrar diferentes histórias que estejam relacionadas ao tema da edição. No geral, são escolhidos três casos e seus personagens dão conta da representação.

4.1 O que é pauta no “Profissão Repórter”?

A seleção de pautas telejornalísticas, como já apontado, obedece a critérios históricos, técnicos, comerciais e editoriais. No “Profissão Repórter” pode ser destacada uma tendência à padronização por notícias ditas de interesse humano, que possam atingir grandes parcelas da população. Em todas as exibições analisadas, as pautas, a começar pelos títulos dos programas, tinham um forte apelo humano e emotivo. Foram eles: “Luta por emprego”, “Escola de periferia”, “Crianças em perigo”, “Gangues”, “Tudo por um filho”, “Violência entre casais”, “Doenças psiquiátricas”, “O grande dia”, “Vida e morte” e “Chuvas no Rio”³. Segundo o apresentador do programa⁴, as pautas não podem segmentar.

Primeira coisa: a gente gosta de surpreender. Mas tem uma unidade aí, não sei se ela é perceptível. A gente gosta de assuntos que não segmentem. Por exemplo, se a gente faz uma reportagem sobre balada, eu acho que é de altíssimo interesse da juventude, talvez de algumas famílias também, sabem como os filhos estão se comportando por aí, mas acho que tende a segmentar. Não que a gente deixe de fora uma pauta como essa, mas a nossa prioridade é buscar os assuntos que digam respeito a vida de muita gente: crianças, jovens, maduros, adultos e velhos. Que o público se identifique e que diga respeito a todos. A gente tem sempre essa pretensão de conseguir convencer o telespectador, mais ou menos assim: ‘olha isso aqui diz respeito a sua vida, olha o que nós descobrimos que pode interessá-lo’, é o que a gente pensa, (BARCELLOS; 2010).

Até por sua exibição semanal, o *hard news* acaba não fazendo muito sentido. Mas essa limitação do tempo não deixa de fora assuntos que possam ser explorados na semana seguinte, como foi o caso da edição “Chuvas no rio”, por exemplo. Nesta edição, o foco não era o número de mortos ou o número de corpos encontrados, como nas reportagens dos telejornais diários que têm compromisso com o atual, isso sequer aparece no texto, uma

² Disponível em <http://especiais.profissaoreporter.globo.com> acesso em 04/05/2010.

³ Disponíveis em <http://g1.globo.com/videos/profissao-reporter> aceso 04/05/2010.

⁴ Em entrevista à autora na convocação para a Copa em 11/05/2010.

vez que esses números se perdem facilmente, devido à volatilidade da notícia. O que se mostram são histórias de vítimas, os dramas pessoais de três ou quatro personagens que vivenciaram aquela tragédia e que, naquela situação, representam os demais.

No “Luta por emprego”, desempregados pela crise financeira de 2008 travam uma luta na busca por um novo emprego, empresários veem suas linhas de montagem paradas e quadros de funcionários aniquilados e gente que tenta a vida no exterior é obrigada a retornar ao país – são três possibilidades de histórias com muitas chances de fazer o povo se enxergar ou identificar.

A edição “Escola de periferia” atrai não só pela identificação, como pela curiosidade em relação ao desconhecido. A câmera na sala de aula mostra o dia a dia esgotante da classe dos professores públicos, os desafios de meninas de 15 anos grávidas para continuar estudando e a rotina do “jovem bom” – que trabalha durante o dia e estuda à noite, buscando outra opção de vida.

“Crianças em perigo”, como o próprio título indica, trata de histórias em que crianças são colocadas em situações de risco: uma menina que engravida aos 11 anos, vítima de abuso sexual, crianças com menos de 6 anos trabalhando com fabricação artesanal de explosivos e os abandonos no conselho tutelar por maus-tratos.

Em “Gangues”, a marginalidade das gangues em Brasília que fazem questão de usar o programa para exhibir suas atrocidades, o sofrimento de uma família que teve um filho vítima das brigas entre rivais e o exemplo do transgressor recuperado.

Na edição “Tudo por um filho” a representação do drama alheio é nítida porque se retratam duas situações muito comuns e uma muito polêmica: a coragem de um pai ao doar um rim para seu filho, a briga de uma família para conseguir na Justiça a adoção de um bebê, supostamente abandonado e, por fim, a luta de um casal homossexual para gerar um filho biológico e poder registrá-lo. Até a polêmica do casal homossexual é apagada, tamanha a luta e superação representados.

O “Violência entre casais” inova porque, ao contrário do que é hábito na TV, nele a agressão de mulheres contra homens também é explorada – substancialmente inclusive. O clássico caso de mulheres ameaçadas também é contado. Mas até mesmo, o papel da defensoria junto aos agressores é mostrado.

Na edição “Doenças psiquiátricas”, o drama de uma família para conseguir internação para um filho doente, a vida nas ruas de doentes em liberdade e a luta de

doentes já internados para seguir suas vidas fora de um hospital e acabar com os manicômios.

“O Grande dia” é o exemplo mais adequado para indicar que quase tudo poder ser pauta no “Profissão Repórter”, desde que seja possível um olhar que relacione aquela história ao público dentro de casa. O concurso ‘garota da laje’ não é mostrado como seria no telejornal tradicional. Como o “Chuvvas no rio”, o que menos é relevante no programa é a apresentação das candidatas e as vencedoras, mas a história de cada uma e o significado do concurso para cada uma delas. O baile de debutante comunitário envolve cem meninas e os sonhos de suas famílias, mas a preparação e rotina de apenas uma delas servem perfeitamente para dar conta dessa representação. É o caso também do casamento comunitário no Pará – a escolha de três personagens representa a história de todos aqueles que participam da cerimônia.

Por fim, o episódio “Vida e morte” que, como o título indica, foi uma edição fortemente apelativa do ponto de vista emocional porque representa o drama de milhares de brasileiros que têm seus parentes idosos doentes, a espera da chegada do dia da morte, em uma clínica de cuidados paliativos. O apelo aqui não é pelo lado trágico da morte, a dor ou a doença, mas pela despedida das famílias, o trabalho diário das enfermeiras da clínica de cuidados paliativos e o empenho da médica que troca sua vida pelo bem estar daqueles pacientes. Um telejornal entraria na clínica para mostrar a rotina de trabalho e só. O “Profissão Repórter” tenta dar conta e representar um pouco da história de todos os personagens envolvidos.

É interessante destacar duas estratégias de enunciação presentes e que podem ser apontados como elementos de constituição da pauta do “Profissão Repórter”: são os princípios de fragmentação e ubiquidade. Essas duas características são marcantes nos estudos do telejornalismo, mas estão mais relacionadas ao número de notícias que compõem o espelho do telejornal. No estudo em questão, os dois são verificados em função do número de casos relacionados aos temas contados por programa. Mesmo sendo temáticas, é interessante perceber que as edições conseguem manter esses atributos.

A fragmentação é o conceito de curta duração da notícia, ou seja, a complexidade do fato não pode ser de todo apreendida em função da velocidade com que tudo é mostrado. Mesmo sendo um programa de 25 minutos, essa fragmentação fica muito evidenciada na intercalação dos trechos de reportagens – o mecanismo fica mais evidente no subcapítulo em que se tratará mais adiante das estratégias de edição do programa.

O segundo conceito, o da ubiquidade, é muito nítido em praticamente todas as edições do programa analisadas: a sensação de onipresença do telespectador. O programa sempre escolhe personagens relacionados ao tema de três cantos distintos do país – a não ser que a pauta seja local, como o caso das gangues em Brasília, por exemplo. Com isso, ele vai ter a sensação de que aquela reportagem é mais completa porque nada fica de fora e, portanto, ele não está perdendo nada. Essa sensação de poder “ver como tudo se passa pelo país” é intensificada ainda mais pelos diferentes discursos ali presentes.

A indicação de dramatização nessas pautas não se dá somente pela escolha preponderante de conteúdos apelativos emocionalmente. O que se percebe é uma opção por deixar o factual de fora do conteúdo apresentado, ou seja, priorizam-se as histórias pessoais de cada personagem e o drama particular vivido por cada um deles. Já o conteúdo tido como tradicional da notícia, as atualizações, os números e o ‘furo’, acabam sendo negligenciados.

Portanto, seguindo os conceitos de Aristóteles propostos, essa dramatização ocorreria porque essas representações seriam parte de um todo e estariam imitando a realidade. É como se cada um dos três casos de cada edição fossem miniesquetes que mostram ao público como é a vida de quem passa por aquela situação.

Assim, o que os telespectadores acompanham nos telejornais é uma soma de pequenas tentativas de repetição de alguns fatos, amarrados pelos textos dos repórteres e apresentadores, uma ‘imitação da ação’ ou das ações humanas, tal como a definição de Aristóteles para a palavra drama (...), (COUTINHO; 2006: 106).

Sendo assim, a parcela da população que tenha algo em comum com aquele mundo vai se sentir ali representada e, mesmo aquele que não tenha qualquer indício de vínculo com a história, acaba se sentindo envolvido porque acredita no real apresentado e se comove.

Ou seja, mesmo abandonando características tradicionais de um telejornal, esse produto jornalístico se apropria da credibilidade atribuída a eles ao longo do tempo para se mostrar como retrato da realidade.

Segundo Beatriz Becker, essa crença na realidade proposta pelo telejornalismo é provocada por uma certeza criada entre o senso-comum de que a linguagem jornalística tem que ser verdadeira enquanto a ficcional se apresenta como tal:

Vale ressaltar que nossas experiências coletivas não são proporcionadas apenas pelos discursos jornalísticos, mas também por outras produções midiáticas, como o cinema ou a literatura,

por exemplo. No entanto, o jornalismo tem um papel particularmente importante nesse contexto de, supostamente retratar a realidade, enquanto outras modalidades discursivas transitam com maior clareza para o leitor/espectador entre mundos reais e ficcionais. Esta crença lhe confere uma posição privilegiada de mais ‘verdadeiro’ do que os outros. E, desse modo, exerce uma influência muito maior na constituição da experiência coletiva de um real cotidiano. (BECKER; 2005: 45).

Seguindo essa ideia, é como se as pessoas acreditassem que o que é mostrado no produto jornalístico é mais verdadeiro porque têm certeza de que a novela não é. Ainda assim, essa discussão pode ser controversa, uma vez que há quem defenda que a ficção da novela vem ganhando *status* de verdade entre uma determinada parcela da audiência. Portanto, o “Profissão Repórter” seria mais um produto jornalístico que, mesmo não se apresentando como telejornal, angaria para si essa condição de mediador entre o social e a realidade.

4.2 A voz dos repórteres frente à autoridade do Caco Barcellos

Como o programa é baseado na experiência de jovens repórteres encarando os ‘desafios da reportagem’ é natural que a postura deles diante das câmeras se dê de forma diferente. Ao contrário do que o padrão estabelecia, o repórter do “Profissão Repórter” não se mostra distante da notícia que busca. Ele se envolve e demonstra seus sentimentos com relação ao drama vivido.

Os repórteres comovem-se, choram, demonstram envolver-se verdadeiramente com as histórias dos personagens. Com isso, é como se mostrassem para o público como se sentiria se estivesse vivenciando aquela situação. Essa ingenuidade, típica da inexperiência que se deseja mostrar, acaba tornando-se mais um mecanismo de aproximação com o público.

Um dos motivos que fez com que a gente fizesse o projeto com novos profissionais tem a ver com isso. Nós acreditamos que o jovem está no começo de carreira, frequentemente, ele terá a oportunidade de ver pela primeira vez aquela história. E isso tem a ver muito com o telespectador. O telespectador pode se imaginar na pele daquele repórter. Como se fosse assim: ‘esse menino, essa menina está pela primeira vez cobrindo esse super julgamento’. É como se ele estivesse lá também. ‘Como é que seria comigo’. Toda reação desses jovens profissionais acaba batendo mais forte no telespectador porque ele se imagina nesse papel, eu acredito muito nisso, (BARCELLOS; 2010).

Por se tratar de uma produção mais longa, que dura meses e, às vezes, é retomada após períodos de até um ano, as edições mostram um convívio diário do repórter com aquele drama apresentado. Para se ter uma ideia, um caso específico da rotina de produção: o repórter tem sempre uma unidade de transporte a seu dispor, elas inclusive são mostradas em algumas cenas do programa. No entanto, para mostrar o dia a dia mais real dos personagens, eles se deslocam como eles, seja de ônibus, de metrô ou de bicicleta. Nem sempre esse é o foco da reportagem, mas eles se tornam mais humanos diante do público com atitudes como estas.

Apesar de a notícia se mostrar como o alvo principal da equipe, a exposição dessa construção acaba transformando o repórter em um personagem. Isso porque a própria reportagem ganha *status* de um acontecimento. É mostrado o quanto o jornalista enfrenta dificuldades para levar a reportagem até o público. A cumplicidade do telespectador é quase inevitável, porque ele pode viver aquela experiência ‘na pele’ do repórter. Sentindo as mesmas dificuldades que ele e enfrentando as mesmas frustrações – caso de entrevistados que não querem falar ou matérias que não rendem e precisam de um novo personagem.

A visibilização dos processos está presente de forma especial e diferenciada em cada episódio. A presença do repórter no palco do acontecimento é explorada como uma estratégia de autenticidade e como um símbolo da capacidade de cobertura da equipe jornalística, afirmando, de um lado, que o jornalista pode falhar, se equivocar, colocar sua subjetividade na notícia, mas mesmo assim, ele tenta mostrar, tenta encontrar os caminhos para contar o fato. (BASTIAN & KLEIN, 2007: 10).

A posição de Caco Barcellos é também marcante na construção da identidade do programa. Ele é uma espécie de apresentador/repórter: não fica atrás da bancada apenas lendo cabeças de reportagem, sai também às ruas e mostra que os desafios acabam sendo os mesmos. Há de se destacar, mesmo assim, que ele assume uma função de liderança entre os jovens recém-formados e inexperientes. Mesmo encarando os mesmos percalços, não se envolve e se entrega como eles, como se sua trajetória lhe conferisse essa autoridade e, portanto, sua figura e voz dão mais credibilidade ao programa diante do público.

Quando Caco Barcellos aparece no vídeo apontando que caminho o grupo deve seguir ou questionando a atitude dos repórteres diante de uma história, a reportagem acaba ficando ainda mais real. Essa espécie de ‘verdade’ é quase comparável ao que é dito pelos apresentadores de telejornais diários: mostra-se como algo inquestionável. O público pode

vê-lo dizendo o que está errado na atitude dos repórteres, logo, o que ele está indicando seria o certo. É ele quem orienta o grupo quando uma reportagem não está rendendo, pede mais entrevistados, sugere uma nova história quando a inicial sofre uma reviravolta e deixa de servir. Tudo o que poderia acontecer com aqueles inexperientes jovens é mostrado com a ressalva de que alguém está ali conduzindo o programa de forma que ele chegue ao público de forma correta que espera, ou seja, verdadeiro.

Eu não sei como eu sou visto, gostaria de ser visto como um líder aceito. Acho que não há regra na reportagem, cada repórter deve escolher o caminho que ele deve seguir, a partir da realidade que ele está buscando nas ruas. Eu estou ali envolvido com os outros, trocando ideias, acho que essa troca pode ser rica e eu espero que não passe uma postura professoral, até porque eu não a tenho. Nunca você vai observar um repórter me perguntando como eu faço determinada coisa, (BARCELLOS; 2010).

Outra proposição do programa é mostrar os ‘diversos ângulos da mesma notícia’. Como, em média, são apresentados três casos relacionados a uma mesma pauta e cada caso é coberto por dois repórteres seriam seis pessoas contribuindo com os seus olhares para a interpretação daquelas situações.

A atitude totalmente parcial dos jovens ao se envolverem com o drama alheio a ponto de se deixarem emitir interjeições e expressarem opiniões sobre o assunto acaba se camuflando com essa proposição de múltiplos olhares. É como se ao escolher três casos para ilustrar a pauta e escalar para a produção dessas pautas repórteres com características diferenciadas e, portanto, opiniões divergentes, o programa mostrasse ser objetivo.

De fato, o programa tem muito mais tempo que um telejornal para dar uma notícia. Enquanto o *hard news* tem média de quarenta e cinco segundos para apresentar uma só pauta, o “Profissão Repórter” dispõe de 25 minutos. No entanto, o programa mostra-se por diversos ângulos e toma para si a característica de polifônico, deixando falar dois e até três lados da história. Mas a questão da objetividade, como já foi discutido, não está só nestes dois lados. Podem ser duas, três, cinco, incontáveis versões, mas uma escolha subjetiva vai estar presente em todas elas.

4.3 Bastidores

Uma das principais marcas de que existe a representação simbólica de valores no programa pode ser enxergada, justamente na intenção de mascará-la: os bastidores. Quando o “Profissão Repórter” propõe mostrar o ‘bastidor da notícia’ tratando das dificuldades, dos percalços e dos sucessos de sua produção, aquele produto tende a ocultar ainda mais os processos de edição, acentuando o efeito de realidade que se busca passar ao telespectador. O apresentador defende que o público não é tão ingênuo e sabe distinguir o que é verdadeiro e o que não é:

Acho que talvez as pessoas não saibam direito o que é edição e o que não é edição, agora, não tenho dúvida nenhuma que ela sabe diferenciar o que é autêntico do que não é autêntico. Eu acho também que o público já aprendeu a identificar o que é *fake* e o que não é por outros jornais. São muitos anos assistindo TV, ele vê o que é verdadeiro o que não é, o que é armado e o que não é. Até porque também tem programas de humor, entretenimento que imitam a dinâmica do jornalismo, (BARCELLOS; 2010).

A ideia que se passa ao público é que todo o processo de produção de uma reportagem está ali representado, uma vez que ele tem acesso às imagens da busca pela notícia, o que tradicionalmente não é comum nas outras experiências telejornalísticas a que está habituado. O papel da imagem aqui, ao contrário do que é visto na construção de notícias de um telejornal padrão, ganha ainda mais peso. Elas não estão ali apenas para servir de cenário para a ação ou comprovar o que vem sendo dito no texto do repórter: ela tem o papel de convencer o telespectador de que aquilo de fato aconteceu. A mídia aposta nesse efeito de transparência da imagem para que a realidade proposta por ela chegue ao telespectador como se fosse um recorte do real sem intervenção.

Há de se considerar que esse público talvez não saiba que há uma série de outras relações ocultas nesse processo. A representação ali embutida não lhe é de todo apresentada.

Mas o que se torna público é um certo lado possível de ser visualizado, sem constrangimentos para o meio de comunicação. É possível de ser visualizado justamente porque resgata a confiança dirigida pelos espectadores ao jornalismo. Não são enfocados negócios com patrocinadores, anunciantes, ou relações com políticos em estados em que os meios de comunicação estão sob comando de uma personagem da política, por exemplo, (BASTIAN & KLEIN; 2007: 12).

Essa proposta de autorreferencialidade é uma proposta de aproximação do público. Contar como aquilo é construído dá uma espécie de direito ao erro ao jornalista, ao mesmo

tempo, intensifica ainda mais a credibilidade no repórter porque está mostrando sua luta por buscar a informação, enfrentar fontes que não querem falar, lidar com adversidades – tudo isso para levar aquela reportagem na forma mais completa e possível a quem está casa. É quase natural que o público, vendo esse empenho, não questione e deposite sua confiança naqueles jovens. Até a tentativa de fugir de uma entrevista e permanecer em silêncio reforça a ideia de que alguém está tentando esconder alguma coisa e, portanto, aqueles jovens teriam a missão de explorar e mostrar o motivo desse silêncio:

Às vezes o silêncio fala mais do que uma declaração, o silêncio geralmente é cortado porque não falou nada. Mas várias pessoas negando entrevista para você, batendo a porta na cara, é um elemento de bastidor e fundamental para contar aquela história. A gente mostra ‘olha, esse assunto é tão importante, causa tanto constrangimento que 20 pessoas batem a porta na nossa cara, o que será que elas estão querendo esconder? O que será que está causando tanta indignação nessas pessoas’. Você usa isso como elemento de conteúdo, (BARCELLOS; 2010).

Por não se tratar de um telejornal padrão, o “Profissão Repórter” lança mão de estratégias até então típicas do entretenimento para fidelizar a audiência. Como já analisado no capítulo sobre TV e espetáculo, observa-se uma forte tendência em mostrar o que antes era proibido ao público para que este se sinta mais parte da construção do programa. Essa dimensão *show* tem se mostrado evidente, uma vez que a audiência busca cada vez mais o restrito e o privado. É uma curiosidade incessante do público pelo que tradicionalmente não lhe era dado como acessível, representada pelo sucesso estrondoso dos *reality shows*, que vêm sendo explorados à exaustão, das formas mais variáveis possíveis, inclusive nesse mito do bastidor.

4.4 Representação e identidade no Profissão Repórter

O próprio fato de existirem falas que se repetem em todas as edições analisadas já poderia indicar elementos dramáticos na construção do “Profissão Repórter”. Afinal, são textos que fazem parte da estrutura narrativa do programa, e não tem relação com a notícia ali apresentada no dia. “Os diversos ângulos da reportagem. Será que eles vão conseguir?”, estas frases podem ser vistas como estratégias para criar expectativa no telespectador – junto a outras que serão discutidas no subcapítulo a seguir – e contribuem para acentuar os aspectos dramáticos que vêm sendo observados em diversas propostas do programa.

A identificação do público com o produto que se apresenta é a estratégia número um do programa para cativar a audiência, como o próprio Caco Barcellos afirmou. O interesse pelas pautas, a curiosidade nos bastidores, a cumplicidade com os repórteres, tudo, como em qualquer programa de TV, é pensado de forma a atrair o interesse da população para aquilo que está sendo proposto. Mas, no “Profissão Repórter”, a ideia e transportar o telespectador para aquele universo e fazendo-o sentir-se parte daquele drama, como qualquer personagem apresentado.

Isso pode ser visto também, na escolha dos entrevistados e dos depoimentos que vão servir de ilustração para o que é dito no texto. Ao contrário do que se observa em grande parte dos telejornais padrão, as sonoras do “Profissão Repórter” não têm pouca coisa a acrescentar ao texto do repórter. Se no *hard news* diário a sonora apenas corrobora aquilo que é dito no *off* ou na passagem, no programa de Caco Barcellos ela vai compor o texto do repórter. Os depoimentos têm papel fundamental na construção da narrativa do “Profissão Repórter”, uma vez que dizem mais do que os repórteres sobre o assunto que está sendo abordado.

Como o espaço para esses depoimentos é muito maior que o usual, a questão da representação por parte destes personagens é quase natural. Como já observado, a simples presença da câmera e da equipe de reportagem já contribui para que a história seja contada por aquele entrevistado de forma diferente do real. Ele está ali para contar como vive tal momento, ele vai descrever, em detalhes, a situação delicada que está enfrentando, mas essa riqueza de detalhes não significa que o que está sendo contado seja o retrato do real. É sua forma de tentar provar a sua versão.

Por exemplo, no episódio “Gangues”, a família de uma vítima é procurada para falar da morte do filho em uma briga entre rivais. A mãe, a irmã e o irmão saem em defesa do jovem afirmando que o rapaz não tinha ligações com as gangues. O choro, o sofrimento e a dor daquela família são explorados à exaustão durante todo o depoimento. Por mais que o rapaz fosse sim um criminoso, a tendência é que, no seu depoimento, a família, que acredita na inocência dele, represente ainda mais diante das câmeras de forma a convencer o público. Na sequência a equipe entrevista o Delegado que cuidou da investigação e, muito providencialmente, ele admite uma falha de comunicação com a imprensa e corrige o erro no programa, inocentando o rapaz em rede nacional – logo após o clamor da família por Justiça.

No episódio “Tudo por um filho”, um casal conta sobre sua luta para adotar uma menina. No decorrer do programa, o telespectador descobre que, no início do processo de adoção, o casal errou ao contrariar determinações da Justiça. No entanto, os depoimentos dos pais adotivos são de tal forma emocionados e tocantes, que o público é levado a apoiar a causa deles, mesmo sabendo do erro que haviam cometido.

O apresentador do programa confirma que os entrevistados tendem a representar diante das câmeras. “Acho que a entrevista tem valor secundário na reportagem, justamente por isso”, (BARCELLOS; 2010) e ele discorda que as sonoras tenham tanto peso nas edições do programa. Para ele, a ênfase das reportagens não está nos depoimentos e sim na ação dos personagens, ou seja, neles vivenciando aquela situação e as imagens captando para depois mostrar ao público de forma mais verdadeira possível.

A gente gosta de buscar assuntos, já que não é um programa de investigação, a gente quer levar para o telespectador uma certeza de que estamos falando a verdade, é fundamental que a gente conte com a ação como elemento de prova. Então, uma coisa é a gente realizar meia dúzia de entrevistas e ficar satisfeitos com isso, nós preferimos, até porque não é um programa de entrevistas, não é um talk show, fazer com que as pessoas contem suas histórias, histórias de suas vidas para a gente, e pede mais, pedimos ‘por favor, mostre a sua vida’. Quando ele se dispõe a isso, ele começa a nos oferecer a ação, como um elemento de condução da história, (BARCELLOS; 2010).

O que não se pode ignorar é que mesmo registrando aquela situação *in loco*, o entrevistado pode sim representar. Só o fato de saber que será filmado, já lhe dá margem para tentar mostrar a situação de forma que lhe seja mais favorável. Ele já pode, de antemão, pensar em todos os contras que poderá apresentar. É claro que cabe ao repórter investigar o fato para que não deixe apenas o discurso de um entrevistado definir o que vai ser mostrado, mas essa ideia de dramatização como imitação da realidade é relevante quando se trata da ação dos entrevistados.

Essa representação diante das câmeras é vista em diversos outros casos e é natural que ela aconteça devido àquela visão do público de que a TV serve como forma de solucionar os problemas que deveriam ser de responsabilidade do Estado.

Em alguns episódios do “Profissão Repórter”, essa visão da TV como justiceira é vista em pedidos dos entrevistados. Na edição “Chuvvas no Rio”, por exemplo, ao fim do programa, após toda a tragédia provocada pelos desabamentos no Morro do Bumba ser mostrada, um dos sobreviventes que perdeu tudo o que tinha se vira para o apresentador do

programa e clama, diante das câmeras, para que ele volte ao local após seis meses e mostre a situação em que se encontram aquelas pessoas. Ou seja, ele já prevê que pouco será feito pelas instituições competentes por aquela comunidade e pede que o programa volte lá, como em uma tentativa de garantir que uma solução virá.

O fato de isso acontecer no “Profissão Repórter” é ainda mais instigante porque não se tratam de repórteres reconhecidos pelo público o que comprova que esse poder de intermediador é da TV. Quando um dos jovens repórteres, também no episódio das chuvas, chega a um morro vizinho ao Morro do Bumba, na garupa de um motoboy e com a câmera na mão, sem auxílio de um cinegrafista, uma multidão o segue querendo mostrar toda a dimensão da tragédia - cada um quer mostrar as suas perdas e seu drama. No entanto, esse repórter poderia ser um homem qualquer, apenas com uma câmera na mão, não necessariamente de um programa de TV, muito menos da Globo. Isso mostra que a crença popular de que a TV age como uma instância da Justiça é realmente muito forte e, por isso, é natural que o público tente, a todo custo, se sentir ali representado. O telespectador enxerga o programa como o espaço que dá voz a todos os que não têm acesso aos meios de fazer Justiça e, mais uma vez, se identifica com aquilo que é apresentado.

O apresentador concorda que a TV assumiu esse papel, mas vê com cautela essa atribuição:

Eu acho que o povo vê a imprensa sim com uma certa esperança de que chegou a solução. Mas eu vejo isso com preocupação, porque, na verdade, outras instituições deveriam trazer para si essa tarefa. (...) a imprensa acabou avançando além dos seus limites e passa a exercer papéis como se fosse representante do Ministério Público, o advogado da sociedade, o representante da Justiça, aquele que tem que determinar o destino dos outros, como se fosse a própria polícia, a fiscalizadora da sociedade. Acho que não são papeis nossos, mas como a sociedade não tem essa contrapartida dessas instituições, ou apenas algumas delas, eu acho que a gente foi, não sei se devidamente ou indevidamente, assumindo esses papeis, mas originalmente não deveria nos pertencer, (BARCELLOS; 2010).

Segundo o autor, a interatividade proporcionada pela internet pode estar surgindo como a forma de dividir esse papel. No entanto, ele acredita que o surgimento desse veículo dentro da casa de cada um vai mostrar o quanto o papel transformador não depende apenas de expor os problemas. “Ele vai ver que esse poder não tem tanto poder transformador assim, vai expor ali as suas informações criar seu veículo e nem sempre as coisas vão mudar como eles desejam que mudem”, (BARCELLOS; 2010).

4.5 Montagem e edição

Para encerrar a análise dos mecanismos que transformam o “Profissão Repórter” em um *show* na TV, é fundamental dar o devido destaque à instância do processo de produção que finaliza a narrativa do programa: a edição. Permeando toda a ideia de bastidor, a edição nos programas especiais é ainda mais marcante do que em notícias de um a três minutos do *hard news* diário. Alguns programas podem ser gravados em até seis meses e apenas 25 minutos de produto vão ao ar. Portanto, a escolha subjetiva dos editores acaba considerando um modelo padrão do que já vem sendo levado ao público no decorrer das edições. Isso quer dizer que eles selecionam o que acham ser o mais adequado para contar aquela história aos telespectadores de acordo com um modelo já consolidado.

A reportagem de TV não tem um *lead* muito marcado logo no começo da reportagem como o do jornal impresso, mas mesmo assim, nos dois meios a notícia sempre é dada de uma vez, sem interrupções entre o início e o fim. Seria de se estranhar, por exemplo, uma notícia de impresso na capa de segunda que só é dada por completo na edição de terça, a não ser em casos específicos, como os folhetins do século XIX ou XX, quando esse suspense fazia parte da narrativa. Da mesma forma, não é comum observar reportagens que sejam cortadas no meio nos telejornais padrão. Mesmo nas reportagens em série que duram entre uma a duas semanas, cada dia um determinado fato é reportado por completo.

Esse fato chama a atenção no “Profissão Repórter” porque é possível enxergar na estrutura da reportagem um início, um meio e um fim. Grosso modo, no primeiro bloco do programa – que toma quase a totalidade do tempo, com 20 minutos, em média – é apresentada a introdução da história ao telespectador e o desenvolvimento do fato, até atingir um clímax: o momento do conflito. Mas o desdobramento do fato, suas consequências, o final, se é possível pensar em final de uma notícia, este só aparece no próximo bloco. Ou seja, há um intervalo comercial entre o início e o fim do programa - o que não divide os três casos, mas o encerramento deles, que vão sempre estar no segundo bloco.

Vale destacar que antes desse intervalo, o apresentador narra a passagem de blocos, sempre de maneira instigante. Na edição “Tudo por um filho”, em que o drama dos pais adotivos para conseguir a guarda do bebê é o foco, a passagem alerta: “A mãe biológica

reaparece!”. É um aviso claro de reviravolta no caso, ou seja, tudo o que telespectador tinha visto até então não fazia mais nenhum sentido, ele precisa ficar atento até o fim do próximo bloco para saber o desfecho. Essas passagens de bloco, como elementos geradores de expectativa, estão presentes em todas as edições analisadas. Algumas são mais sutis e apenas indicam o possível desfecho: no caso das gangues, por exemplo, a passagem apontava para a solução encontrada por um ex-marginal para se livrar da violência. Já nas mais instigantes, um novo elemento é introduzido na trama do dia, dando essa ideia de reviravolta ou apenas mostrando um componente que não vinha sendo abordado até então, mas que provoca surpresa no telespectador. Na edição “Doentes psiquiátricos”, esse fator surpresa aparece na passagem quando o apresentador exclama: “No próximo bloco, as sessões de eletrochoque”. Até então nada se havia falado a respeito, logo é natural que um assunto que provoque tanta angústia nas pessoas prenda a atenção por mais um bloco. Uma outra passagem que indica uma mudança repentina pode ser vista na edição “Vida e morte”: o senhor que vinha sendo acompanhado desde o início da internação pela repórter -e com quem ela já havia estabelecido um vínculo - morre.

Nessa divisão em blocos, que dá a ideia de início, meio e fim da reportagem, é possível identificar o fim na resolução do problema ou parte dele, indicando uma esperança – neste caso eles se comprometem a voltar em alguns meses para registrar o que ocorreu. O final feliz é uma constante e reforça ainda mais a dramatização presente em cada edição. Por exemplo, mesmo uma menina de 11 anos tendo engravidado após ser vítima de uma violência sexual, o que se mostra no final é ela contando que será feliz ao lado da filha, que aquilo foi a melhor coisa que lhe aconteceu. Ou ainda, pode-se observar uma lição de moral, típica de alguns programas jornalísticos mais populares: no episódio “Gangues”, o encerramento se dá com uma dupla que largou a vida da violência para trabalhar como artista de rua. Ao invés do piche, passaram a fazer arte nos muros de Brasília, mostrando aos jovens infratores que há uma possibilidade além daquilo. No episódio “Vida e morte”, uma médica encerra mostrando aos filhos como a proximidade com os parentes é importante para que os mais velhos possam morrer bem, sendo cuidados até o fim. Seja em um final feliz, na indicação de que este seja possível ou numa discussão moral, a linguagem dramatúrgica, que não é intrínseca à notícia, segue um padrão que prende o público. Ela é fruto de uma edição feita exatamente para manter o público atento durante aqueles 25 minutos.

Como são três casos que se intercalam ao longo de uma edição, é comum haver cenas que ainda teriam uma continuidade ou algo a ser mostrado serem cortadas por cenas que dizem respeito a outro caso do dia. Mais uma vez, a expectativa é crucial na montagem da narrativa e chega a dar contornos de uma narrativa ficcional para o programa. Uma cena de “Tudo por um filho” é muito ilustrativa para o caso: a mãe biológica havia sido interditada e não podia mais ficar com seu filho de 2 anos; uma mãe adotiva temporária cuida do bebê, enquanto a outra se recupera; é chegado o dia em que a mãe biológica vai poder voltar com o filho para casa, mas ao ver que iria embora com a biológica, o bebê foge e corre em direção a mãe adotiva, como se negando a presença da biológica; neste momento, a cena é interrompida e intercalam o outro caso do dia. Só depois, quando volta ao ponto em que a cena havia parado, o público pode ver que o bebê só havia feito uma brincadeira e foi embora, de fato, com a mãe biológica sem qualquer reclamação. A edição aqui teve a intenção de gerar angústia no telespectador, uma vez que, se o bebê foi embora com a mãe, a cena dele supostamente desistindo teria um impacto menor.

Junto a esses elementos típicos de tramas ficcionais, também destaca-se no “Profissão Repórter” a escalada ritmada por uma trilha sonora, que seria a abertura do programa. Conforme observado na maioria dos telejornais, a trilha sonora só aparece em matérias mais leves, em geral as últimas no *script* do dia. Notícias alegres e conquistas esportivas - temáticas pouco comuns no objeto de pesquisa - são exemplos das que ganham efeitos de sonoplastia que não seja o som ambiente captado pelos cinegrafistas. Essa opção de colocar música ou *background* na linguagem telejornalística provoca efeitos comoventes. Não é comum observar os efeitos da sonoplastia em casos de uma tragédia ou investigação, por exemplo, porque o tom fortemente apelativo acaba ganhando ares de sensacionalismo. O sonoplasta da Rede Globo, Yuri Parkinson define a diferença do papel da sonoplastia em reportagens e em telenovelas, por exemplo:⁵

Bom, a sonorização de reportagem tem um caráter bem diferente da usada em dramaturgia. Quando se trata de um caso verídico, onde pessoas estão envolvidas de fato, o cuidado com preservação da veracidade é muito importante. Assim, não cabe, na minha opinião, utilizar a música pra dar uma intenção trágica ou triste quando o acontecimento pela própria natureza já tem esse sentimento. Na dramaturgia, a música tem o poder de potencializar um sentimento ocorrido na cena, levar a cena por um caminho desejado pelo diretor, ou até mesmo mudar completamente o que foi pensado em um primeiro momento. Essa mobilidade se dá pelo

⁵ Em entrevista à autora em 11/06/2010.

caráter dramatúrgico, ou seja, o único compromisso é com a arte. Agora, em matérias de esportes ou comportamento, a situação é diferente. Em esportes uma coisa que está sendo muito usada ultimamente são trilhas de cinema para narrar a emoção causada por um jogo, uma corrida, ou outro evento esportivo. Dessa forma, transformando esse momento emocionante em um momento grandioso e emocionante. O jogo pode ter sido 1x1, 2x1, 3X0... mas, a maneira como a história desse jogo vai ser contada é que pode fazer a diferença, podendo inclusive ser dramatúrgica. Em matérias de comportamento, muitas vezes trata-se de uma opinião, ou tem um caráter mais humano, assim o uso de um a trilha leve em background pode ajudar no entendimento (PARKINSON; 2010).

No entanto, no presente objeto de estudo, a materialidade sonora é um elemento discursivo fundamental na construção de sentidos do programa. A trilha sonora aparece logo no início e já dá o tom do que será apresentado na edição. Quando se trata de um abuso sexual a uma criança, uma música quase infantilizada, em ritmo suave; para indicar a intensidade dos trabalhos nas buscas do Morro do Bumba, um rock mais pesado, ritmado de forma a gerar angústia; quando se trata de um crime, a trilha muda para um tom de suspense.

Existem sim sentimentos gerados por determinados tipos de música. Mais especificamente, por acordes, escalas usadas nas melodias e instrumentos escolhidos para compor a obra. O uso de uma determinada escala tocada por um determinado instrumento pode nos levar não somente por um sentimento, mas também para um lugar específico do mundo, em uma determinada época. Os acordes são determinantes. Dando um exemplo bem simples: um acorde menor pode nos dar um sentimento mais fechado, triste, ou mais emocionante, mais interiorizado, mais ‘Ying’. Já o acorde maior, nos traz mais alegria, ele é mais aberto, felicidade, ‘Yang’. Mas não podemos nos esquecer de um elemento muito importante na sonoplastia e na música: o nosso poderoso silêncio (Idem).

A variação de arranjos, ritmos e instrumentos utilizados para apresentar cada caso pode ser vista na abertura de um mesmo programa, ou seja, como são três casos relacionados ao mesmo assunto, essa variação já indica previamente o pano de fundo dos acontecimentos que serão narrados e, portanto, encaminha a percepção do público.

Dando continuidade a essa análise da trilha sonora que varia de acordo com a intensidade do caso, vale destacar o quanto a utilização desse mecanismo é sutil para percepção do público, mas o quanto é fundamental para a montagem da edição. A escolha

da trilha sonora deve estar em total sincronização com a mensagem que se busca passar naquela edição porque, como já observado imagem e som tem função complementares no produto telejornalístico. Se a ideia é buscar culpados, o sonoplasta não pode optar por um tom angelical que aponte inocência e vice-versa. Da mesma maneira, se o editor pretende mostrar um vislumbre de esperança para o caso que está apresentando, não pode sonorizar as imagens com um tom fúnebre. Parkinson indica de quem é a responsabilidade por essas escolhas e como ela é feita:

Quem decide se o programa vai ter uma característica cômica, de suspense, infantil, é o diretor do programa. mas existe a figura do Produtor Musical que é a pessoa que vai escolher ou compor as músicas de acordo com desejo da direção, e junto com ele o sonoplasta vai fazer o “desenho” das músicas junto com o dialogo e outros efeitos sonoros que por ventura podem compor sonoramente o programa. (PARKINSON; 2010).

A movimentação de câmera e os ângulos escolhidos também vão ter grande importância na construção da narrativa do objeto em análise. Em cenas em que a ação e a movimentação rápida do repórter são fundamentais, a câmera na mão deixando que o telespectador veja a cena através de imagens trepidadas na corrida ou nas condições adversas do momento, dão um tom de ansiedade ao registro. Por outro lado, quando estão relatando um drama pessoal, uma tragédia familiar, o foco nas mãos trêmulas, nas lágrimas da vítima, no choro até da repórter flagrada, vão contribuir para emocionar o público.

Por fim, como último elemento da dramatização no “Profissão Repórter”, a edição final, que já foi sendo estruturada nos processos de edição de todo telejornal. A escolha está presente desde a decisão do que é pauta para o programa, até os depoimentos que vão construir a narrativa. A opção por um programa que não siga o padrão montado em cima de *off*, passagem, sonoras, é utilizada, segundo o apresentador, como uma nova forma de se contar uma história.

Talvez ele não saiba que processo foi feito ali de edição para deixá-lo todo tempo atento, preso àquela história, e da relevância daquela história a ponto de merecer dele uma atenção ao longo de 25 minutos (...). Eu comparo com qualquer texto, você pode escrever uma frase de no mínimo 200 mil maneiras, infinitas maneiras você pode adotar para escrever uma frase. Então, acho que com o telejornalismo também, existem mil maneiras de editar e contar uma história, exige criatividade de cada um, dos limites que você tem também de espaço, não adianta você querer contar uma história com muitos detalhes se você tem um minuto (...). A gente gosta e procura conta a história de maneira mais original, menos repetitiva. A gente gosta de surpreender até na maneira de contar a história também, (BARCELLOS; 2010).

No entanto, a escolha por certo trecho do depoimento do entrevistado em detrimento de outro é fundamentada na trama que se deseja construir na edição daquele dia. É como se dar a palavra a mais de um envolvido acobertasse o processo de edição. Da mesma forma, ao dar mais ênfase na edição ao drama da vítima do que à defesa do agressor, é como se o programa estivesse tomando partido, indicando um caminho. A narrativa dramatizada toma forma a partir do momento em que a reportagem é pensada de maneira a ter início, meio e fim, e junto a isso, apresentar o desfecho que é conveniente ao programa naquela situação. Se fossem reportagens imparciais que mostrassem um recorte perfeito da realidade vivida naquela situação, seria impossível encontrar uma unidade na edição dos programas, como pôde ser identificado. O fato de essa unidade existir nos processos de edição indica um dos elementos de ficcionalização na linguagem jornalística: um texto ou roteiro pré-definido, que compõem o modelo já consolidado pelo programa – eles se repetem não porque a notícia exige, mas porque esse é o formato pretendido.

Com relação a essa pretensa objetividade que busca atingir, o apresentador sai em defesa do seu programa:

Estamos atrás de uma única história, ângulos diferentes da mesma história. Estamos cumprindo aquele princípio mais elementar do jornalismo que é ouvir os dois lados, a gente ouve mais do que dois lados, no mínimo três, às vezes, quatro. Então acho que a imparcialidade é um conceito complicado de você atingir, é um estágio difícil, mas aumenta a chance quando você, ao invés de ter a visão de um jornalista, tem a visão no nosso caso de oito. No mínimo, você está multiplicando os olhares sobre a mesma história. Tradicionalmente você tem o repórter e repórter cinematográfico, são dois no máximo. Nós trabalhamos, às vezes com quadro duplas, duas delas podem virar trios. Então você tem às vezes, doze olhares para uma mesma história (BARCELLOS; 2010).

5 CONCLUSÃO

A partir da análise dos processos de construção de um produto telejornalístico, desde a decisão da pauta, passando pela gravação até os processos de edição, observou-se que o produto que chega ao telespectador, atualmente, adquiriu traços antes inadmissíveis para o padrão jornalístico: o roteiro de edição é dramatizado e ficcionalizado.

Tanto a volatilidade da informação quanto a do público vem forçando a criação de uma nova linguagem que se adapte à necessidade de fixar elementos narrativos de impacto e fidelização do espectador e seja capaz de manter índices de audiência frente à velocidade mítica que outros meios conseguem atingir.

Portanto, na busca por fazer o público se identificar com o programa, o “Profissão Repórter” leva ao ar um misto de dramatização e realidade, fundidos por mecanismos de edição e autenticação da própria emissora, surpreendendo o telespectador como um produto telejornalístico que propõe uma nova linguagem, mas valendo-se de estratégias já consagradas de dissimulação.

Os elementos de dramatização identificados na análise no programa analisado não estão marcados apenas pelo tom fortemente emocional e comovente da narrativa. Eles podem ser destacados nas diversas cenas em que a ênfase está no sofrimento das famílias, com ângulos de filmagem que intensificam o tom da tragédia, nas imagens de choro e desespero. Esse apelo fortemente emotivo também pôde ser observado na intenção de fazer do repórter um representante do telespectador naquela situação. Como se o público vivesse na pele daqueles jovens repórteres a sensação de estar ali presente ouvindo e fazendo parte do relato daqueles personagens. A intenção do programa ao decidir o que vai ser pauta é a de tocar a maior parcela do público possível, trabalhando com o senso comum, e mostrar que todo mundo poderia estar passando ou vir um dia a passar por uma situação como aquela – fato comprovado pelo discurso do próprio apresentador do programa.

O programa faz uso do conceito aristotélico de drama como a imitação de uma ação. O fato de o programa em análise priorizar em suas edições os depoimentos e a ação de quem vive o drama, em detrimento do texto do repórter, faz com que a representação diante das câmeras por parte dos personagens surja de forma irreprimível. Ou seja, só a possibilidade de saber que sua história vai ser contada, dá margem ao entrevistado de escolher que partes deseja ressaltar e quais delas talvez nem sejam mencionadas. Essa imitação da ação pode ser destacada até mesmo na imagem da ação acontecendo porque as cenas se repetem e são gravadas justamente para provar que aquilo vem acontecendo, logo, são parte de um todo e buscam autenticá-lo através da imitação.

A ideia de mostrar o bastidores do programa, com todos os percalços e problemas, bem como a escolha das tarefas para repórteres inexperientes, contribui para garantir a cumplicidade do público e mais: é um mecanismo que atende ao interesse pelo elemento *show* cada vez mais buscado pela audiência.

Outros elementos tipicamente ficcionais contribuem para a construção da narrativa dramática do programa. O uso de trilhas sonoras, a estruturação da reportagem de modo que ela possa ser mostrada como algo que tem início, meio e fim, a divisão em dois blocos – que acabam fazendo o público aguardar pelo esperado fim –, passagens de blocos que indicam uma reviravolta ou o a possibilidade do desfecho do programa, intensificando a expectativa, o final feliz ou a lição de moral: todos, elementos antes restritos às telenovelas, costurados pela credibilidade de Caco Barcellos e um processo de edição que busca indicar uma postura objetiva e imparcial, mas que, juntos, fazem do “Profissão Repórter” um produto telejornalístico que beira entre as funções de entreter e informar, seguindo a tradição espetacular do telejornalismo brasileiro.

Vale destacar que apenas por seguir um roteiro pré-determinado, com falas e ações que se repetem ao longo das edições, o programa analisado já poderia ser analisado por suas características dramáticas, uma vez que aqueles textos são partes já intrínsecas da narrativa do programa, não tendo qualquer ligação com a reportagem em questão. Estão ali apenas como elementos que já fazem parte da identidade do “Profissão Repórter” e, portanto, tendem a se repetir.

É necessário ressaltar que a pesquisa sobre o assunto não tentou nem pôde esgotar todas as questões que permeiam a dramatização do telejornalismo em função, primeiro, do fator tempo, que, em se tratando de pesquisa em nível de graduação, acaba sendo irrisório frente às demais demandas da universidade. Além disso, por se tratar da visão de apenas um pesquisador, como acontece com qualquer tipo de estudo, é preciso optar por uma hipótese e seguir determinados autores, deixando outros caminhos, que poderiam ser muito bem trabalhados e discutidos, em aberto, para uma maior contribuição ao mundo acadêmico. Portanto, seria interessante dar continuidade à avaliação buscando novas explicações e abordagens sobre o programa, tendo em vista que até a presente data não foi encontrado qualquer estudo sobre o assunto avaliando o “Profissão Repórter”.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e artigos:

AMORIM, Lidiane Ramirez de. **(Tele)jornalismo participativo: novos olhares sobre as notícias de TV**. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2009.

Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2048-1.pdf>, acessado em 18/05/2010.

BASTIAN, Mariana; KLEIN, Heloisa. **A quem fala o Profissão Repórter? Modos de endereçamento do programa que mostra “os bastidores da notícia”**. In: Encontro da rede Prosul: Seminário sobre Midiatização, Sociedade e Sentido, São Leopoldo, Unisinos, 2007.

Disponível em http://projeto.unisinos.br/midiaticom/conteudo/artigos/2007/artigos_externos/Artigo_EloisaKleinMarianaBastian.pdf, acessado em 20/05/2010.

BECKER, Beatriz. 500 anos do descobrimento nos noticiários da TV. In: VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; MOTA, Célia (Orgs.). **Telejornalismo: a nova praça pública**. Florianópolis: Insular, 2006. p. 65-97.

BECKER, Beatriz. **A Linguagem do Telejornal, um estudo da cobertura dos 500 anos do Descobrimento**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

CAYRES, Victor; DURAN Adolfo. **Sob as lentes do drama: fundamentação do gênero dramático para o estudo de videogames**. In: VIII Brazilian Symposium on Games and Digital Entertainment, Rio de Janeiro, 2009.

Disponível em http://www.sbgames.org/papers/sbgames09/culture/full/cult29_09.pdf, acessado em 13/04/2010.

COUTINHO, Iluska. Telejornal e narrativa dramática: um olhar sobre a estrutura da informação em TV. In: VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; MOTA, Célia (Orgs.). **Telejornalismo: a nova praça pública**. Florianópolis: Insular, 2006. p. 99-124.

COUTINHO, Iluska. **Algumas reflexões sobre as características do telejornalismo e os limites da TV como meio de informação.** In: I Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, Brasília, 2003.

Disponível em <http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjour/arquivos/t026.doc>, acessado em 25/04/2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Trad. Estela Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX.** Salvador: EDUFBA, 2001.

KLÖCKNER, Luciano. **O Repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história.** Porto Alegre: EDIPUC, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac, 2003.

MENDONÇA, Kleber. **A punição pela audiência: um estudo do Linha Direta.** Rio de Janeiro: Quartet, 2002.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

REZENDE, Guilherme. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial.** São Paulo: Summus, 2000.

RIO, João do. Um mendigo original. In SANTOS, Joaquim Ferreira dos (org.). **As cem melhores crônicas brasileiras.** Rio de Janeiro, Objetiva, 2007. p. 44-48.

SILVA, Gislene. **Valores-notícia: atributos do acontecimento.** In: Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Rio de Janeiro, 2005.

Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0797-1.pdf>, acessado em 23/04/2010.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional**. Florianópolis: Insular, 2005, v.2.

VIZEU, Alfredo. **O lado oculto do telejornalismo**. Florianópolis: Calandra, 2005.

VIZEU, Alfredo (org.). **A sociedade do telejornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1996.

Teses:

LUZ, Cristina Rego Monteiro da. **A pauta jornalística e suas mediações**. 2005. 254 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2005.

Revistas:

LIMA, João Gabriel de. A guerra atrás das câmeras. In: **Revista Veja**, setembro de 2004. 1869. Editora Abril. p. 100-108.

Sites:

TV Globo institucional. Disponível em <http://redeglobo.globo.com/TVG/0,,9648,00.html>. Acesso em 25/04/2010.

Especiais Profissão Repórter. Disponível em <http://especiais.profissaoreporter.globo.com>. Acesso em 04/05/2010.

Catálogo de vídeos Profissão Repórter. Disponível em <http://g1.globo.com/videos/profissao-reporter>. Acesso em 04/05/2010.